MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

FILOZÓFIAI ÍRÓK TÁRA

ÚJ FOLYAM

SZERKESZTI

FOGARASI BÉLA, LUKÁCS GYÖRGY, MÁTRAI LÁSZLÓ

X. KÖTET

HEGEL

ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK

SZERKESZTETTE

LUKÁCS GYÖRGY

1955

HEGEL

ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK

MÁSODIK KÖTET

A FORDÍTÁST ELLENŐRIZTE
SZEMERE SAMU

1955

Ez a könyv a Magyar Népköztársaság
és a Román Népköztársaság között létrejött
közös könyvkiadási egyezmény keretében készült

Lektorálta
SZIGETI JÓZSEF

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
A szerkesztésért felelős: Timár Ilona Műszaki felelős: Fülöp Antal
Kézirat beérkezett: 1955 február 18. Példányszám: 1300 Ívterjedelem: 23,6 (A/5) ív

Csongrádmegyei Nyomdaipari V. 55-854 Felelős vezető: Vincze György

Második rész

Az eszmény fejlődése a művészeti szép különös formáivá (Folytatás)

MÁSODIK SZAKASZ

A klasszikus művészeti forma

Bevezetés. A klasszikusról általában 3

1. A klasszikus önállósága mint a szelleminek és termeszeti alakjának kölcsönös áthatása 7
2. A görög művészet mint a klasszikus eszmény valóságos létezése 12
3. Az alkotó művész helyzete ebben a művészeti formában . . 14

Bevezetés és felosztás 16

Első fejezet

A KLASSZIKUS MŰVÉSZETI FORMA KIALAKULÁSÁNAK FOLYAMATA

Bevezetés és felosztás 19

1. Az állati jelleg lefokozása 21
   a) Az állatáldozatok 22
   b) A vadászatok 23
   c) Az átváltozások 23
2. A régi és az új istenek harca 29
   a) Az orákulumok 32
   b) Különbség a régi és az uj istenek kozott 34
   c) A régi istenek legyőzése 41
3. A negatívakként tételezett mozzanatok pozitiv fenntartása 43
   a) Misztériumok 44
   b) A régi istenek megorzese a művészeti ábrazolásban 45
   c) Az új istenek természeti alapja 46

Második fejezet

A KLASSZIKUS MŰVÉSZETI FORMA ESZMÉNYE

Bevezetés és felosztás 51

1. A klasszikus művészet eszmenye általában 52
   a) Az eszmény eredete szabad művészi alkotásból . . 52

b) A klasszikus eszmény új istenei 56
c) Az ábrázolás külső módja 61
2. A különös istenek köre 62
a) Az istenegyéniségek sokasága 62
b) A rendszeres tagolás hiánya 62
c) Az istenek körének alapjellege 63
3. Az egyes istenek egyénisége 65
a) Az egyénítés anyaga 66
b) Az erkölcsi alap megőrzése 74
c) Átmenet a kecsességre és bájra 75

Harmadik fejezet

A KLASSZIKUS MŰVÉSZETI FORMA FELBOMLÁSA

1. A végzet 77
2. Az istenek szétfoszlása antropomorfizmusuk következtében 79
a) A belső szubjektivitás hiánya 79
b) A kereszténységre való átmenet csak az újabb művészet tárgya 81
c) A klasszikus művészet felbomlása saját területén .. 84
3. A szatíra 87
a) A klasszikus művészet felbomlása és a szimbolikus művészet felbomlása közti különbség 87
b) A szatíra 88
c) A római világ mint a szatíra talaja 89

HARMADIK SZAKASZ

A romantikus művészeti forma

Bevezetés. A romantikusról általában 95
1. A belső szubjektivitás elve 96
2. A romantikus tartalmának és formájának közelebbi mozzanatai 97
3. A romantikus ábrázolásmód viszonya a tartalmához 102
Felosztás 106

Első fejezet

A ROMANTIKUS MŰVÉSZET VALLÁSOS KÖRE

Bevezetés és felosztás 107
1. Krisztus megváltástörténete 111
a) A művészet látszólagos feleslegessége 112
b) A művészet szükségszerű fellépése 112
c) A külső megjelenés véletlen különlegessége 112
2. A vallásos szeretet 115
a) Az abszolútumnak mint a szeretetnek fogalma 116

b) A kedély 116
c) A szeretet mint a romantikus eszmény . . . 117
3 A gyülekezet szelleme 119
a) A vértanuk 120
b) A belső vezeklés és megtérés 124
c) Csodák és legendák 126

Második fejezet

A LOVAGSÁG

Bevezetés 128
1 A becsület 133
a) Ennek fogalma 133
b) A becsület megsérthetősége 136
c) Ennek helyreállítása 136
2 A szerelem 137
a) A szerelem fogalma 137
b) Ennek összeütközései 140
c) A szerelem esetlegessége 142
3 A hűség 144
a) A vazallus-hűség 144
b) Szubjektív önállóság a hűségben 145
c) A hűség összeütközései 145

Harmadik fejezet

AZ EGYÉNI KÜLÖNÖSSÉGEK FORMAI ÖNÁLLÓSÁGA

Bevezetés és felosztás 148
1 Az egyéni jellem önállósága 151
a) A jellem formális szilárdsága 151
b) A jellem mint belső, de ki nem alakult totalitás . . 154
c) A szubsztanciális érdeklődés ilyen formális jellemek iránt 159
2 A kalandosság 160
a) Az összeütközések és célok esetlegessége 161
b) Az ilyen esetlegesség komikus feldolgozása . . 164
c) A regényszerűség 166
3 A romantikus művészeti forma felbomlása 167
a) A meglevőnek szubjektív művészeti utánzása . 169
b) A szubjektív humor 174
c) A romantikus művészeti forma vége 176

Harmadik rész

Az egyes művészetek rendszere

Bevezetés 189
Felosztás 196

Első szakasz

AZ ÉPÍTÉSZET

Bevezetés 205
Felosztás 206

Első fejezet

AZ ÖNÁLLÓ SZIMBOLIKUS ÉPÍTÉSZET

Bevezetés és felosztás 210
1. A népek egyesülésére szolgáló építészeti művek 213
2. Az építőművészet és a szobrászat között ingadozó építészeti alkotások 215
a) Falluszoszlopok stb. 215
b) Obeliszkek stb. 217
c) Egyiptomi templomépítmények 218
3. Átmenet az önálló építészetről a klasszikus építészetre .. 222
a) Földalatti ind és egyiptomi építmények 222
b) Holtak hajlékai, piramisok stb. 224
c) Átmenet a célt szolgáló építészetre 228

Második fejezet

A KLASSZIKUS ÉPÍTÉSZET

Bevezetés és felosztás 234
1. A klasszikus építészet általános jellege 235
a) Egy meghatározott célt szolgáló építmények 235
b) Az épület alkalmassága ilyen célra 235
c) A ház mint alaptípus 236
2. Az építészeti formák különös alapmeghatározásai 237
a) Fa- és kőépítmény 237
b) A templom különös formái 239
c) A klasszikus templom mint egész 246
3. A klasszikus építészet különböző építésmódjai 248
a) A dór, ión, korinthosi oszloprend 248
b) Az ívboltozat római konstrukciója 253
c) A római építészet általános jellege 254

Harmadik fejezet

A ROMANTIKUS ÉPÍTÉSZET

1. Általános jelleg 256
2. Különös építészeti alakításmód 257
a) Az egészen zárt ház, mint alapforma 257
b) A belsőnek és külsőnek alakja 259
c) A díszítés módja 267
3. A romantikus építészet különböző építésmódjai 268
a) A gótika előtti építészet 269
b) A tulajdonképpeni gótikus építészet 269
c) A középkor világi építőművészete 270

Második szakasz

A SZOBRÁSZAT

Bevezetés 273

Felosztás 280

Első fejezet

A TULAJDONKÉPPENI SZOBRÁSZAT ELVE

1. A szobrászat lényeges tartalma 282
2. A szép szoboralak 285
   a) A megjelenés különlegességének kizárása 288
   b) A mimikaszerűség kizárása 289
   c) A szubsztanciális egyéniség 290
3. A szobrászat mint a klasszikus eszmény művészete 290

Második fejezet

A SZOBRÁSZAT ESZMÉNYE

Bevezetés és felosztás 292
1. Az eszményi szoboralak általános jellege 294
2. Az eszményi szoboralaknak mint olyannak különös mozzanatai 298
   a) A görög profil 298
   b) A test helyzete és mozgása 308
   c) Ruházat 312
3. Az eszményi szoboralakok egyénisége 320
   a) Attributumok, fegyverek, díszek, stb. 322
   b) A kor, a nem, az istenek, a héroszok, az emberek, az állatok különbségei 325
   c) Az egyes istenek ábrázolása 330

Harmadik fejezet

AZ ÁBRÁZOLÁS KÜLÖNBÖZŐ MÓDJAI; KÜLÖNBÖZŐ ANYAGOK; A SZOBRÁSZAT FEJLŐDÉSÉNEK FOKAI

Bevezetés és felosztás 334
1. Az egyes szobor, a szoborcsoport és a dombormű 334
   a) Az egyes szobor 335
   b) A csoport 336
   c) A dombormű 339
2. A szobrászat anyaga 339
   a) Fa 341
   b) Elefántcsont, arany, érc, márvány 341
   c) Drágakövek és üveg 344

3. A szobrászat történeti fejlődése 346
a) Egyiptomi szobrászat 347
b) Görög és római szobrászat 351
c) Keresztény szobrászat 355

MUTATÓK

Névmutató 359
Irodalmi és mitológiai alakok 362
Földrajzi nevek 365
Irodalomjegyzék 366
Képzőművészeti alkotások 367

MÁSODIK SZAKASZ

A KLASSZIKUS MŰVÉSZETI FORMA

A KLASSZIKUSRÓL ÁLTALÁBAN

A művészet középpontja a tartalomnak és a neki teljesen megfelelő alaknak magában szabad totalitássá lezárult egyesülése. Erre a szépnek fogalmával egybeeső realitásra hiába törekedett a szimbolikus művészeti forma; csak a *klasszikus* művészet jeleníti azt meg. Ennélfogva a szép- és a művészet eszméjének korábbi vizsgálata során már előre megállapítottuk a klasszikusnak általános természetét; az *eszmény* szolgáltatja a tartalmat és a formát a klasszikus művészet számára; ez az alakításnak ezen az adekvát módján valósítja meg azt, ami fogalma szerint az igazi művészet.

Ehhez a tökéletességhez azonban hozzátartoznak mindazok a különös mozzanatok, amelyeknek kifejtése alkotta az első szakasz tartalmát. Mert a klasszikus szépség belső lényege a szabad, *önálló* jelentés, azaz nem valami mást jelent, hanem *önmagát jelenti, s ezzel önmagát értelmezi is.* Ez az a *szellemi,* amely egyáltalán tárgyává teszi önmagát. *Önmagának* e tárgyisága azután a külsőségnek az a formája, amely, mivel belsejével azonos, ezáltal a maga részéről is közvetlenül önmagának a jelentése, s tudva magáról, mutatja magát (indem sie sich weiss, sich weist). A szimbolikusnál is a jelentésnek és a művészet létrehozta érzéki megjelenési módjának egységéből indultunk ugyan ki, ez az egység azonban *csak közvetlen* és ennélfogva meg nem felelő volt. Mert a tulajdonképpeni tartalom vagy maga a természeti maradt, *szubsztanciája* és elvont *általánossága szerint,* s ezért ez az *egyesként létező* természeti egzisztencia, noha amaz általánosság valóságos létezéseként tekintették, nem volt képes azt megfelelően ábrázolni, vagy pedig a csak-belső és csakis a szellem által megragadható, ha tartalommá tették, a maga számára idegenszerűben, a közvetlenül egyesben és érzékiben kapta — ezzel éppúgy meg nem

felelő megjelenési formáját. Általában jelentés és alak csak a puszta rokonság és utalás viszonyában állottak egymással, s bármennyire voltak is egyes szempontokból összefüggésbe hozhatók, más szempontokból mégis éppannyira szétjelhullottak. Ez a legközelebb eső egység tehát szétszakadt, az elvontan egyszerű belső és eszmei az ind világnézetben az egyik oldalra állt, a természetnek és a véges emberi létezésnek sokrétű valósága a másikra, a képzelet pedig vágya nyugtalanságában az egyikről a másikra ide-oda szállt, anélkül, hogy az eszmeit magában tiszta abszolút önállósághoz juttathatta vagy a jelenségnek meglevő és átalakított anyagával valóban eltölthette és ebben nyugodt egyesülésben ábrázolhatta volna. A sivár és groteszk az egymással ellenkező elemek vegyülésében szintén eltűnt ismét ugyan, de csak azért, hogy éppolyan ki nem elégítő rejtélyességnek adjon helyet, amely a megoldás helyett csak a megoldás feladatát volt képes felállítani. Mert még itt is hiányzott a tartalom szabadsága és önállósága; ez csak azáltal lép fel, hogy a belső mint önmagában egész válik tudatossá, amely ezért az először számára más és idegen külsőséget is átfogja. Ez a magán- és magáértvaló önállóság mint a szabad abszolút jelentés az öntudat, amelynek tartalma az abszolútum, formája a szellemi szubjektivitás. Ehhez az önmagát meghatározó, gondolkodó, akaró hatalomhoz képest minden egyéb csak viszonylagosan és pillanatnyilag önálló. A természet érzéki jelenségei, a nap, az ég, a csillagzatok, a növények, az állatok, a kőzetek, a folyamok, a tengerek, csak elvontan vonatkoznak önmagukra, s részesei más egzisztenciákkal együtt az állandó folyamatnak, úgyhogy csak a véges képzelet tartja őket önállóknak. Bennük még nem nyilatkozik meg az abszolútum igaz jelentése. A természet persze megnyilatkozás, de csak az önmagán kívül való létben: belseje mint belső nem önmagáért van, hanem szétáradottan a jelenség tarka sokféleségében és ezáltal önállótlanul. Csak a szellemben mint konkrét, szabad, végtelen önmagára való vonatkozásban nyilatkozik meg valóban az igazi abszolút jelentés és önálló a maga létezésében. —

A közvetlenül érzékitől való e megszabadulásának és a magában való önállósulásának útján a fantázia *fenségességével* és megszentelésével találkozunk. Az abszolút értelemben jelentéssel bíró ugyanis elsősorban a gondolkodó, abszolút, érzékiség nélküli Egy, amely mint abszolútumra vonatkozik

magára, s ebben a vonatkozásban az általa teremtett »mást«, a természetet és végességet általában, mint a negatívat, önmagában támasznélkülit tételezi. Ez a magán- és magáéitvaló általános, az egész létezés feletti objektív hatalomként elképzelve, akár úgy, hogy ez az Egy a teremtett elleni kifejezetten negatív irányulásában, vagy a teremtettben való pozitív panteisztikus immanenciájában nyerjen tudatot és ábrázolást. E szemlélet kettős fogyatékossága mármost a művészet szempontjából *először* is abban van, hogy ez az Egy és általános, amely az alapjelentést alkotja, még nem jutott önmagában közelebbi meghatározáshoz és megkülönböztetéshez, s ezzel éppúgy a tulajdonképpeni egyéniséghez és személyiséghez sem, amelyben szellemként lehetne felfogni és olyan alakban lehetne szemléletessé tenni, amely a szellemi tartalomhoz tartoznék saját fogalma szerint s neki megfelelő volna. A szellem konkrét eszméje ezzel szemben azt követeli, hogy önmagában határozza és különböztesse meg magát, s tárgyiasulva, ebben a megkettőzésben olyan külső megjelenést kapjon, amely, noha testi és jelenvaló, mégis tőle teljesen áthatott marad, s ezért magában véve nem fejez ki semmit, hanem belsejeként csak a szellemet szólaltatja meg, amelynek megnyilvánulása és realitása. A tárgyi világ felé a magában különbség nélküli abszolútumnak amaz absztrakciójával *másodszor* az a fogyatékosság kapcsolatos, hogy most a valóságos jelenség is, mint a magában szubsztancia nélküli, képtelenné válik arra, hogy igaz módon az abszolútumot konkrét alakban érzékeltesse.

Ama dicsőítő énekek, magasztaló beszédek, diadalok ellentéteképpen, amelyek isten elvont általános dicsőségét hirdetik, egy magasabb művészeti formára való ez átmenetnél emlékeztetnünk kell a negativitás, a változás, a fájdalom, az életen és halálon való átmenetel mozzanatára, amellyel ugyancsak Keleten találkoztunk. Itt a *megkülönböztetés* lépett fel magánvalósága szerint, anélkül, hogy a szubjektivitás *egységévé* és önállóságává foglalta volna magát össze. Mind a két oldal azonban, a magában önálló egység s a megkülönböztetés és meghatározott teljesülés magában, csak konkrét közvetített totalitásukban képviselnek igazi szabad önállóságot.

Ebben a tekintetben mellesleg a fenségesség mellett megemlíthetünk egy másik szemléletet is, amely ugyancsak Keleten kezdett kifejlődni. Ez. az egy isten szubsztancialitásával szemben, az egyes ember belső szabadságának, önállóságának,

függetlenségének magában való megragadása, amennyire a Kelet megengedi ennek az iránynak kialakulását. Mint főszemléletet az *araboknál* kell ezt keresnünk, akik sivatagaikban, síkságaik végtelen tengerén, a tiszta égbolttal fejük felett, az ilyen természetben saját bátorságukra és öklük vitézségére, valamint önfenntartásuk eszközeire, a tevére, lóra, lándzsára, kardra voltak ráutalva. Feltárul itt, eltérően az ind puhaságtól és önzetlenségtől, valamint a költészet későbbi mohamedán panteizmusától, a személyes jellem merevebb önállósága, s ez meghagyja a tárgyaknak is körülhatárolt és szilárdan meghatározott közvetlen valóságukat. Az egyéniségnek e kezdődő önállóságával kapcsolatos azután egyúttal az őszinte barátság, a vendégszeretet, a fenkölt nagylelkűség, de éppúgy a bosszúnak végtelen gyönyöre s a kitörülhetetlen emlékezés olyan gyűlöletre, amely kíméletlen szenvedéllyel és teljesen érzéketlen kegyetlenséggel szerez magának teret és kielégülést. Ami azonban ezen a talajon végbemegy, mint emberi jelenik meg emberi körben: a bosszú tettei, a szeretet kapcsolatai, az áldozatos nagylelkűség vonásai, amelyekből eltűnt a fantasztikus és csodás elem, úgyhogy minden szilárdan és határozottan a dolgok szükségszerű összefüggése szerint vonul el előttünk. — A valóságos tárgyak hasonló felfogásával korábban találkoztunk már a héberekné: a tárgyak itt szilárd méreteikben és szabad, nem pusztán hasznos erősségükben jelennek meg; a jellem szilárdabb önállósága, a bosszú és a gyűlölet vadsága is bennerejlik az ősi zsidó nemzeti jellegben; de mindjárt megmutatkozik az a különbség, hogy itt a természet legerőteljesebb alakulatait sem annyira magukért írják le, mint inkább isten hatalma kedvéért, amelyhez viszonyítva mindjárt elvesztik újból önállóságukat; gyűlölet és üldözés sem irányul személyes indulatként csupán személyek ellen, hanem Isten szolgálatában mint nemzeti bosszúvágy egész népek ellen. Így pl. a későbbi zsoltárok és főképpen a próféták gyakran csak más népek szerencsétlenségét és pusztulását kívánják és ezért könyörögnek, s főerejük nem ritkán az átkozódásban és elátkozásban van.

Ezeken az imént említett álláspontokon megvannak természetesen az igazi szépség és művészet elemei, de legelőbb széjjeldobáltan, szétszórtan, s nem igazi azonosságba, hanem csak hamis vonatkozásba helyezve. Innen is van, hogy az istenineknek csupán eszmei és elvont egysége a valóságos egyéni-

ség formájában nem találhat teljesen megfelelő művészi ábrázolást, a természet és az emberi egyéniség pedig belseje és külseje szerint olyannak mutatkozik, hogy az abszolútum vagy egyáltalában nem töltötte el, vagy legalábbis nem hatotta át pozitív értelemben. A lényeges tartalommá tett jelentésnek ez a *külsőlegessége,* valamint azé a meghatározott jelenségé, amelyben ábrázolást kell nyernie a jelentésnek, végül *harmadszor az összehasonlító művészeti tevékenységben* érvényesült. Benne a két oldal tökéletesen önállósult, az összetartó egység pedig csupán a láthatatlan összehasonlító szubjektivitás. Ezáltal azonban az ilyen külsőlegességnek épp a fogyatékossága mutatkozott meg egyre fokozódó mértékben, s a valódi művészeti ábrázolás számára negatívnak s ennélfogva megszüntetendőnek bizonyult. Ha ezt a megszüntetést valóban végrehajtják, akkor a jelentés nem lehet többé a magában *elvont*-eszmei, hanem az önmagában és önmaga által meghatározott belső, amely e konkrét totalitásában éppannyira magában foglalja a másik oldalt, nevezetesen a magában lezárt és meghatározott jelenség formáját, s ezért a külső létezésben, mint sajátjában, csak önmagát fejezi ki és önmagát jelenti.

1. Ez a magában szabad totalitás, amely a számára másban, amellyé magát meghatározva továbbfejleszti magát, azonos marad önmagával, az a belső, amely objektivitásában önmagára vonatkozik: a magán- és magáértvaló igaz, szép és önálló, amely létezésében nem ábrázol mást, mint önmagát. A művészet birodalmában mármost ez a tartalom nem végtelen formájában jelenik meg, nem önmagának *gondolása*, mint az a lényeges, abszolút, amely az eszmei általánosság formájában válik objektívvá és teszi magát önmagáértvalóvá, hanem még közvetlen természeti és érzéki egzisztenciában van. Amennyiben azonban a jelentés önálló, a művészetben önmagából kell merítenie alakját, önmaga kell hogy legyen külsőségének principiuma. Ezért vissza kell ugyan térnie a természetihez, de úgy, hogy uralkodik a külsőn; mivel ez egyik oldala magának a belső totalitásának, azért nem létezik többé mint pusztán természeti objektivitás, hanem saját önállósága nélkül csupán a szellem kifejezését mutatja. Ezáltal ebben a kölcsönös áthatásban viszont a szellem által átalakított természeti alak és külsőség is általában közvetlenül önmagán hordja jelentését s többé nem utal reá mint olyasvalamire, ami különvált a testi jelenségtől és különbözik tőle. Ez a szelleminek és természeti-

nek az az azonosulása, amely megfelel a szellemnek, s amely nem áll meg csupán a két ellentétes oldal semlegesítésénél, hanem a szellemit azzá a magasabb totalitássá emeli, hogy másában megőrizze önmagát, hogy a természetit eszmei módon tételezze, s a természetiben és természetin önmagát fejezze ki. Az egységnek e nemén alapul a klasszikus művészeti forma fogalma.

a) A jelentésnek és testiségnek ezt az azonosságát itt közelebbről úgy kell értenünk, hogy egyesülésük megtörténte után nem következik be az oldalaknak semmiféle szétválása; a belső ennélfogva mint *csak-benső szellemiség* nem vonul vissza önmagába a testiből és a konkrét valóságból, ami a kettőnek egymással szemben való különbségét emelhetné ki. Mivel mármost az objektív és külső, amelyben a szellem szemléletessé lesz, fogalma szerint általában egyúttal *meghatározott* és *különös jellegű*, azért a szabad szellem, amelyet a neki *megfelelő* realitássá dolgoz ki a művészet, csak az éppannyira *meghatározott*, mint magában *önálló* szellemi egyéniség lehet természetes alakjában. Innen van, hogy az *emberi* az igazi szépség és művészet középpontja és tartalma; de mint a művészet tartalma, ahogyan kifejtettük már az eszmény fogalmában, a konkrét egyéniség és a neki megfelelő külső megjelenés lényeges meghatározása alatt áll, a külső megjelenés pedig a maga objektivitásában megtisztult a végesség fogyatkozásaitól.

b) Ebben a tekintetben kitűnik mindjárt, hogy *lényege* szerint a klasszikus ábrázolásmód nem lehet többé *szimbolikus* jellegű a szó pontosabb értelmében, ha itt-ott belejátszik is még néhány szimbolikus elem. A görög mitológia például, amely a művészet által való feldolgozásában a klasszikus eszményhez tartozik, velejében nem szimbolikus szépségű, hanem a művészeti eszmény valódi jellege szerint alakult ki, noha, mint még látni fogjuk, hozzátapad a szimbolikusnak néhány maradványa. — Ha azonban azt kérdezzük, milyen az a meghatározott alak, amely ilyképpen egyesülhet a szellemmel, anélkül, hogy tartalmára való puszta utalássá válnék, akkor abból a meghatározásból, hogy a klasszikusban tartalomnak és formának adekvátnak kell lennie, az *alakra* nézve is következik a magában való totalitás és önállóság követelménye. Mert hozzátartozik az egésznek szabad önállóságához, amely a klasszikus-

nak alapmeghatározása, hogy az oldalak mindegyike, a szellemi tartalom is, ennek külső megjelenése is, magában az a totalitás legyen, amely az egésznek fogalmát alkotja. Ugyanis csak ezen a módon azonos minden oldal *magánvalósága szerint* a másikkal, s ezért fokozódik le különbségük egyazon dolog puszta formakülönbségévé; ezáltal az egész is szabadnak látszik, amennyiben oldalai adekvátaknak bizonyulnak, mert mindegyikükben magát ábrázolja és mind a kettőben egy. A szimbolikusban nincs meg önmagának ez a szabad megkettőzése ugyanazon az egységen belül; épp ez vonta maga után, hogy benne a tartalom nem szabad s ennélfogva a forma sem. A szellem nem volt tisztában önmagával, s ezért nem mutatkozott külső realitása az övének, általa és benne magán- és magáért-valósága szerint tételezettnek. Megfordítva, az alaknak jelentést kellett volna ugyan hordoznia, de a jelentés csak részben, csak valamelyik oldalról volt meg benne. Mivel tehát belseje számára éppannyira még külsőleges volt, a külső egzisztencia elsősorban csak *önmagát* adta az ábrázolandó jelentés helyett; ha pedig azt kellett megmutatnia, hogy valami továbbira kell utalnia, akkor erőszakot kellett rajta elkövetni. Ebben az eltorzulásban mármost sem önmaga nem maradt, sem a mássá, a jelentéssé nem lett, hanem csak az idegenszerűnek rejtélyes összekapcsolását és összekeverését mutatta, vagy mint pusztán szolgáló ékesség és külső díszítés csupán valamennyi dolog egyetlen abszolút jelentését dicsőítette, míg nem végül egy tőle távoleső és számára közömbös jelentéssel való összehasonlítás pusztán szubjektív önkényének kellett magát kiszolgáltatnia. Ez a függő viszony csak úgy oldódhatik meg, ha az alaknak már önmagában megvan a jelentése, mégpedig közelebbről, ha ez a szellem jelentése. Ez az alak lényegileg az *emberi* alak, mert csakis az ember külseje képes a szelleminek érzéki módon való kinyilatkoztatására. Az emberi arc, szem, testtartás, taglejtés materiális ugyan, s ennyiben nem az, ami a szellem, de magán e testiségen belül az emberi külső nemcsak eleven és természetes, mint az állat, hanem az a testiség, amely a szellemet tükrözi vissza magában. Az ember szemén keresztül bepillantunk lelkébe, mint ahogy egész testalkata általában kifejezi szellemi karakterét. Ha tehát a testiség a szellemhez tartozik mint *ennek* létezése, a szellem is a testhez tartozó belső, nem pedig a külső alak számára idegenszerű bensőség, úgyhogy a materialitás nem

lejt magában egy másik jelentést is és nem utal ilyenre. Az emberi alak sokat visel ugyan magán az általános állati típusból, de az egész különbség az emberi és az állati test között csak abban van, hogy az emberi test, egész alkata szerint, a szellem lakhelyének, mégpedig az egyetlen lehetséges természetes létezésének bizonyul. Ezért a szellem is csak a testben létezik közvetlenül mások számára. — Ámde nem itt van a helye annak, hogy ennek az összefüggésnek szükségszerűségét s a lélek és test speciális megfelelését fejtegessük; ezt a szükségszerűséget itt fel kell tételeznünk. Van persze az emberi alakon holt, rút, azaz más befolyások és függőségek által meghatározott elem is: ha így van, akkor épp a művészet dolga, hogy eltörölje a különbséget a pusztán természeti és a szellemi között, és szép, teljesen kiművelt, lelkes és szellemi-eleven alakká tegye a külső testiséget.

Ebben az ábrázolásmódban azután a külsőt illetően már nincsen semmi szimbolikus, s megszűnik minden keresés, hajhászás, torzítás és visszájára-fordítás. Mert a szellem, ha szellemként fogta fel magát, a magában kész és tiszta, s éppígy a neki megfelelő alakkal való összefüggése is az egyik oldal felől nézve valami önmagában kész és adott, amelynek nem kell a meglevővel ellentétben csak a fantáziaalkotta kapcsolat által létrejönnie. Éppígy a klasszikus művészeti forma nem pusztán testileg odaállított felületes megszemélyesítés, mert, mint a műalkotás tartalma, az egész szellem lép ki a testiségbe s vele tökéletesen képes azonosulni. Ebből a szempontból tekinthető az a felfogás is, hogy a művészet utánozta az emberi alakot. A közönséges nézet szerint azonban ez a befogadás és utánzás véletlennek tetszik, s ezzel szemben azt kell állítani, hogy az érettsége fokát elért művészetnek szükségképp a külső emberi jelenség formájában kellett ábrázolnia, mert a szellem csak benne találta meg a neki megfelelő érzéki és természetes létezést.

Miként az emberi testtel és ennek kifejezésével, ugyanúgy áll a dolog az emberi érzésekkel, ösztönökkel, tettekkel, eseményekkel és cselekedetekkel is; az ő külsőségüket is a klasszikus művészet nem csupán mint természetileg elevent, hanem mint szellemit jellemzi, s a belsőnek oldalát adekvát azonosságra hozza a külsővel.

c) Mivel mármost a klasszikus művészet a szabad szellemiséget meghatározott egyéniségnek fogja fel s ezt testi meg-

jelenésében közvetlenül szemléli, azért gyakran antropomorfizmust vetettek szemére. A görögöknél pl. már Xenophanés szólt az istenekre vonatkozó felfogásmód ellen, mondván: ha az oroszlánok lettek volna a szobrászok, isteneiknek oroszlánalakot adtak volna. Hasonló jellegű a szellemes francia mondás: isten az embert saját képére teremtette, de az ember ezért megfizetett neki, istent az ember képére teremtette. A következő művészeti formára, a romantikusra vonatkozóan meg kell jegyezni e tekintetben, hogy a klasszikus művészeti szépség tartalma kétségtelenül fogyatékos még, mint maga a művészet vallása; de a fogyatékosság annyira nem az antropomorfisztikusban mint ilyenben rejlik, hogy ellenkezőleg azt kell mondani, hogy a klasszikus művészet eléggé antropmorfisztikus a művészet szempontjából, de nem eléggé az a magasabbrendű vallás szempontjából. A kereszténység sokkal tovább ment az antropomorfizmusban; mert a keresztény tanítás szerint isten nem csupán emberileg formált egyén, hanem valóságos egyes ember, egészen isten és egészen valóságos ember, aki vállalta a létezés minden feltételét, nem pedig puszta emberileg alkotott eszményе a szépségnek és művészetnek. Ha csak az a képzetünk az abszolútumról, hogy elvont, különbség nélküli lény, akkor persze elesik mindennemű formálás; de hogy isten szellem legyen, ahhoz hozzátartozik, hogy mint ember, mint egyes szubjektum jelenjék meg, nem mint eszményi emberi lét, hanem úgy, hogy valóban elmegy a közvetlenül és természetileg is adott egzisztenciának időbeli teljes külsőségéig. A keresztény szemléletben ugyanis benne rejlik az a végtelen mozgás, hogy az ember az ellentét végletéig hajszolja magát és csak ha megszünteti magában ezt a szétválást, tér vissza az abszolút egységhez. A szétválásnak e mozzanatába esik isten emberré-válása, amennyiben mint valóságos egyes szubjektivitás megkülönbözteti magát az egységtől és szubsztanciától mint olyantól, ebben a közönséges időbeliségben és térbeliségben átéli a meghasonlás érzését, tudatát, fájdalmát, hogy ez által az éppannyira ismét feloldott ellentét által a végtelen megbékéléshez jusson. Ez az átmeneti pont a keresztény felfogás szerint magában isten természetében rejlik. Istent ezáltal valóban abszolút szabad szellemiségnek kell felfogni, amelyben meg kell ugyan lennie a természetiség és a közvetlen egyediség mozzanatának, de ugyanígy meg is kell szünnie. A klasszikus művészetben ezzel szemben

nincs elölve és nem halt meg az érzékiség, de viszont nem is támadt fel abszolút szellemiséggé. A klasszikus művészet és szép vallása nem is elégíti ki ennélfogva a szellem mélységeit, bármilyen konkrét is önmagában, a szellem számára mégis elvont marad még, mert ama végtelen szubjektivitás mozgása és a szembeállításból szerzett megbékélés helyett eleme csupán a meghatározott szabad egyéniségnek a maga adekvát létezésében való zavartalan harmóniája, ez a nyugalom a realitásában, ez a boldogság, ez a kielégülés és nagyság önmagában, ez az örök derű és üdvözültség, amely még a boldogtalanságban és fájdalomban sem veszti el a biztos önmagán-nyugvást. A klasszikus művészet nem hatolt a mélyéig annak az ellentétnek, amely az abszolútumban gyökerezik, és nem békítette azt ki. Ennek következtében azonban nem is ismeri azt az oldalt, amely kapcsolatban van ezzel az ellentéttel, a szubjektumnak önmagában való megkeményedését mint elvont személyiséget az erkölcsivel és abszolúttal, a bűnnel és a gonosszal szemben, s éppúgy a szubjektív bensőségnek önmagába való visszahúzódását, a széttépettséget, támasznélküliséget, általában ama meghasonlások egész körét, amelyek önmagán belül az érzéki és szellemi nem-szépet, rútat, visszataszítót viszik beléje. A klasszikus művészet nem hagyja el a valódi eszmény tiszta talaját.

2. Ami a klasszikusnak *történeti* megvalósulását illeti, alig szükséges megjegyezni, hogy azt a görögöknél kell keresnünk. A klasszikus szépség, végtelen tartalmi, anyagi és formai körével, a görög népnek osztályrészül jutott ajándék, s ezt a népet azért kell tisztelnünk, mert legnagyobb elevenségében hozta létre a művészetet. A görögök, közvetlen valóságuk szerint az öntudatos szubjektív szabadság és az erkölcsi szubsztancia boldog körében éltek. Nem maradtak meg a nem-szabad keleti egységben, amely vallási és politikai zsarnokságot von maga után, amennyiben a szubjektum, én-tudat híján, elmerül az egy általános szubsztanciában vagy ennek valamelyik különös oldalában, mert magában mint személy jogtalan s ennélfogva támasz nélkül való; éppúgy nem mentek el addig a szubjektív elmélyülésig, amelyben az egyes szubjektum elkülönül az egésztől és általánostól, hogy saját bensősége szerint magáért létezzék, és csak egy tisztán szellemi világ belső totalitásába való magasabbrendű visszatérés által jut el oda, hogy újra egyesüljön a szubsztanciálissal és lényegessel; hanem a görög erkölcsi élet-

ben az egyén önálló és szabad volt ugyan magában, anélkül azonban, hogy elszakadt volna a valóságos állam meglevő általános érdekeitől és a szellemi szabadság affirmativ immanenciájától az időbeli jelenben. Az erkölcsiség általános jellege és a személy elvont szabadsága a belsőben és külsőben a görög élet principumának megfelelően megmarad zavartalan harmóniában, s abban az időben, amikor ez a principium a valóságos létezésben is még csorbítatlan tisztasággal érvényesült, a politikai élet önállósága nem lépett előtérbe egy tőle különböző szubjektív moralitással szemben; az állami élet szubsztanciája az egyénekbe ment át, az egyének viszont csupán az egésznek általános céljaiban keresték saját szabadságukat. — Ennek a boldog harmóniának szép érzése, értelme és szelleme hatja át mindazokat az alkotásokat, amelyekben a görög szabadság a maga tudatára ébredt és elképzelte lényegét. Ennélfogva világnézetük épp az a közép, amelyben a szépség megkezdi igazi életét és felüti derűs birodalmát; ama szabad elevenség közepe, amely nemcsak közvetlenül és természetileg létezik, hanem amelyet létrehoz a szellemi szemlélet és felmagasztosít a művészet, — ama reflexió és egyúttal olyan reflexiónélküliség műveltségének közepe, amely nem szigeteli el az egyént, de arra sem képes, hogy ennek negativitását, fájdalmát, boldogtalanságát visszavezesse a pozitív egységhez és megbékéléshez; — olyan közép, amely azonban, mint az élet általában, egyúttal átmeneti pont csupán, noha ezen az átmeneti ponton a szépség legmagasabb fokára emelkedik, s plasztikus egyéniségének formájában annyira szellemi-konkrét és gazdag, hogy belejátszik minden hang, s az is, ami álláspontja számára elmúlt, ha többé nem is mint abszolút és feltétlen, mégis még mint mellékes oldal vagy mint háttér szerepel. — Ebben az értelemben a görög nép az istenekben is a maga szellemét hozta önmagának érzéki, szemlélő, elképzelő tudatára, s a művészet által olyan létezést adott nekik, amely tökéletesen megfelel az igazi tartalomnak. E megfelelés miatt, amely benne rejlik mind a görög művészet, mind a görög mitológia fogalmában, Görögországban a művészet volt a legfőbb kifejezés az abszolútum számára, s a görög vallás magának a művészetnek vallása, míg a későbbi romantikus művészet, jóllehet művészet, mégis már a tudat magasabb formájára utal, mint amilyet a művészet adni képes.

3. Ha eddigelé megállapítottuk egyfelől, hogy a klasszikusnak tartalma a magában szabad egyéniség, másfelől pedig az alak számára is ugyanazt a szabadságot követeltük, ebben benne rejlik már, hogy a kettőnek teljes egybeolvadása, bármennyire közvetlenségnek mutatkozik is, mégsem lehet első s így természetes egység, hanem *mesterkélt,* a szubjektív szellemtől létrehozott kapcsolatnak kell bizonyulnia. A klasszikus művészet, amennyiben tartalma és formája a szabad (das Freie), csakis az önmaga számára világos szellem szabadságából fakad. Ezáltal mármost *harmadszor* a művész is az előzőtől különböző helyzetbe jut. Alkotó tevékenysége ugyanis a meggondolt ember szabad ténykedése, aki *tudja* is, hogy mit akar, *képes* is arra, amit akar, s aki tehát egyrészt tisztában van azzal a jelentéssel és szubsztanciális tartalommal, amelyet szemléletessé akar kiformálni, másrészt nem érzi magát akadályozva a kivitelben semmiféle technikai képtelenség következtében.

Ha közelebbről tekintjük a művésznek ezt a megváltozott helyzetét, akkor szabadsága megnyilvánul

a) a *tartalmát* illetőleg abban, hogy ezt nem szükséges a nyugtalan szimbolikus forrongással keresnie. A szimbolikus művészetet elfoglalja az a munka, hogy tartalmát előbb létrehozza magának és világossá tegye önmaga előtt, s ez a tartalom maga csak az első, azaz az egyik oldalon a lényeg a természetiség közvetlen formájában, a másikon az általánosnak, Egynek, a változásnak, az átalakulásnak, levésnek, keletkezésnek és újra-elmúlásnak belső absztrakciója. Első ízben azonban nem találjuk meg a helyeset. Innen van, hogy a szimbolikus művészet ábrázolásai, bár a tartalmat kellene kifejteniök, maguk még rejtvények és feladatok maradnak, és csupán a világosságért való küzdelemről és ama szellem törekvéséről tanúskodnak, amely folyton-folyvást kitalál, anélkül, hogy pihenést és nyugalmat találna. E zavaros kereséssel szemben a klasszikus művész számára a tartalomnak már *készen,* adottnak kell lennie, úgyhogy már mint magában bizonyos, mint hit, néphit, vagy mint megtörtént, monda és hagyomány révén továbbadott esemény, lényeges tartalma szerint a fantáziának van szánva. Ehhez az objektív értelemben megállapított anyaghoz a művésznek az a szabadabb viszonya van, hogy nem maga vállalja a nemzés és szülés folyamatát s nem vesztegeti idejét a művészetnek megfelelő valódi jelentések kergetésével, hanem előtte készen fekszik egy magán- és magáértvaló tartalom, ezt

felveszi és magából szabadon reprodukálja. A görög művészek anyagukat a népvallásból merítették, amelyben már kezdett átalakulni az, ami Keletről került át a görögökhöz; Pheidias Homérosból vette Zeusát s a tragikusok sem maguk költötték azt az alapul szolgáló tartalmat, amelyet ábrázoltak. Ugyanígy a keresztény művészek, Dante, Rafael is csak azt formálták meg, ami már megvolt a hit tanításaiban és a vallási képzetekben. Hasonlóan áll ugyan a dolog az egyik oldalról nézve a fenségesség művészetében is, de azzal a különbséggel, hogy itt a tartalomhoz, mint az *egy* szubsztanciához való viszony a szubjektivitást nem juttatja jogához és megfosztja önálló lezártságától. Az összehasonlító művészi forma viszont a jelentések, valamint a használt képek kiválasztásából ered ugyan, ez a kiválasztás azonban a *csak szubjektiv* önkény dolga marad, s nélkülözi a maga részéről ismét azt a szubsztanciális egyéniséget, amely a klasszikus művészet fogalmát alkotja s amelynek ezért benne kell lennie az alkotó szubjektumban is.

b) Ámde minél készebben áll a művész számára egy magán- és magáértvaló tartalom a néphitben, mondában és egyéb valóságban, annál jobban összpontosítja magát arra a tevékenységre, hogy megformálja az ilyen tartalomnak teljesen megfelelő külső *művészeti jelenséget.* Amíg mármost ebben a vonatkozásban a szimbolikus művészet ezer forma között hányódik, anélkül hogy rátalálhatna a teljesen megfelelőre, s kicsapongó képzelőerővel, mérték és meghatározás nélkül ide-oda kapkod, hogy a keresett jelentéshez alkalmazza a mindig idegennek maradó alakokat, addig a klasszikus művész ebben is magában lezárt és határolt. A tartalommal ugyanis itt a szabad alak is nyer meghatározást maga a tartalom által, s ehhez hozzátartozik magán- és magáértvalósága szerint, úgyhogy a művész, mint látszik, csak azt hajtja végre, ami magáértvalóan már készen van fogalma szerint. Míg tehát a szimbolikus művész azon van, hogy a jelentésbe beleformálja az alakot vagy az alakba a jelentést, addig a klasszikus művész *átformálja* a jelentést az alakká, mintegy csak az oda nem illő mellékességektől szabadítva meg a már meglevő külső jelenségeket. Ebben a tevékenységben azonban, noha puszta önkénye ki van zárva, nemcsak utánoz *(nach*bilden), vagy megáll egy merev típusban, hanem egyúttal továbbfejlesztően *(fort*bildend) hat az egészre. Az a művészet, amelynek mégcsak keresnie kell és fel kell találnia igazi tartalmát, elhanyagolja még a forma oldalát: ahol azonban a

forma megalkotása lesz a lényeges érdekké és a tulajdonképpeni feladattá, ott az ábrázolás haladásával észrevétlenül és láthatatlanul továbbfejlődik a tartalom is, mint ahogy általában láttuk eddigelé, hogy forma és tartalom mindig kéz a kézben járnak tökéletesedésükben. Ebben a tekintetben a klasszikus művész a vallásnak egy meglevő világa számára is dolgozik; annak adott tárgyait és mitológiai képzeteit derűsen fejleszti tovább a művészet szabad játékában.

c) Ugyanez áll a technikai oldalra. Ennek is már készen kell lennie a klasszikus művész számára, az érzéki anyagnak, amelyben a művész dolgozik, már el kellett veszítenie minden merevséget és keménységet, s közvetlenül engedelmeskednie kell a művészi intencióknak, hogy a tartalom, a klasszikus fogalmának megfelelően, szabadon és akadálytalanul e külső testiségen is átcsilloghasson. A klasszikus művészethez hozzátartozik ezért a már magasfokú technikai ügyesség, amely készséges engedelmességre kényszeríti az érzéki anyagot. Az ilyen technikai tökéletesség, ha közvetlenül meg akarja valósítani mindazt, amit a szellem és koncepciói követelnek, feltételezi a művészet mindazon mesterségszerű elemeinek tökéletes kiképzését, amelyek főleg egy megállapodott valláson belül jönnek létre. A vallásos szemlélet ugyanis, mint pl. az egyiptomi, feltalál akkor meghatározott külső alakokat, bálványokat, roppant konstrukciókat, amelyeknek típusa állandó marad; a formák és figurák hagyományos egyformasága mellett tág tere nyílik a folyton növekvő készségnek a továbbképzésre. Ennek a mesterségszerű elemnek a rosszabb és torzalakú műveken már léteznie kell, mielőtt a klasszikus szépség géniusza technikai tökéllyé alakítja át a mechanikai ügyességet a maga számára. Mert csak ha a mechanikai magában nem gördít többé nehézséget a művészet útjába, adhatja ez magát szabadon a forma kiképzésére, s itt azután a valóságos gyakorlat egyúttal továbbfejlesztés is, amely szorosan kapcsolatos a tartalmi és formai haladással.

Ami mármost a klasszikus művészet *felosztását* illeti, rendszerint általánosabb értelemben minden tökéletes műalkotást szoktak klasszikusnak nevezni, bármilyen jellegű is egyébként, szimbolikus vagy romantikus. A művészi tökély értelmében persze mi is használtuk a szót, de azzal a különbséggel, hogy ennek a tökélynek azon kell alapulnia, hogy a belső szabad egyéniség és az a külső létezés, amelyben és amelyként ez megjelenik, teljesen áthatják egymást, úgyhogy tehát a klasszikus

művészeti formát és ennek tökéletességét kifejezetten megkülönböztetjük a szimbolikustól és romantikustól, amelyeknek szépsége tartalomban és formában egészen más jellegű. Ahogyan nem foglalkozunk már itt a közönséges, határozatlanabb értelemben vett klasszikussal, éppugy azokkal a különös műfajokkal sem, amelyekben a klasszikus eszmény megjelenik, amilyen pl. a szobrászat, az eposz, a lírai költészet bizonyos fajai s a tragédia és komédia specifikus formái. Ezekről a különös műfajokról, noha bennük fejeződik ki a klasszikus művészet, csak a harmadik részben az egyes művészetek és fajaik tárgyalása során szólhatunk. Amit tehát itt közelebbről akarunk vizsgálni, az a klasszikus a szónak általunk megállapított értelmében, s a felosztás alapjaiul csupán azokat a fejlődési fokokat vehetjük, amelyek magának a klasszikus eszménynek ebből a fogalmából adódnak. Ennek a fejlődésnek lényeges mozzanatai a következők:

Az *első* pont, amelyre figyelmünket irányítanunk kell, az, hogy a klasszikus művészeti formát nem szabad, mint a szimbolikust, közvetlenül elsőnek, a művészet *kezdetének* tekinteni, hanem ellenkezőleg, *eredménynek* kell felfognunk. Ezért fejlesztettük ki elsősorban azoknak a szimbolikus ábrázolásmódoknak folyamatából, amelyek előfeltevését alkotják. A főpont, amelytől a továbbhaladás függött, ez volt: a tartalom konkretizálása ama magában öntudatos egyéniség világosságáig, amely nem használhatja fel a maga kifejezésére sem a puszta természeti alakot, akár elemi, akár állati, sem a vele csak rosszul összekevert megszemélyesítést és emberi alakot, hanem a szellemtől teljesen átlelkesített emberi test elevenségében fejeződik ki. Minthogy a szabadság lényege abban van, hogy önmaga által az, ami, azért annak, ami előbb mint a keletkezés puszta előfeltevése és feltétele a klasszikus területen kívül jelent meg, bele kell esnie a klasszikusnak saját körébe, hogy valóságosan létrejöjjön az igazi tartalom és a valódi forma az eszményhez nem illőnek és negatívnak elhagyása által. Ennélfogva ebből az alakítási folyamatból kell kiindulnunk, amely által mind formai, mind tartalmi tekintetben a tulajdonképpeni klasszikus szépség önmagából hozza magát létre. Ezt a pontot az *első* fejezetben tárgyaljuk.

A *második fejezetben* e folyamat által elérkeztünk a klasszikus művészeti forma igazi eszményéhez. A középpont itt a görög istenek szép, új, művészi világa; ezt mind a szellemi egyé-

niség, mind a közvetlenül vele kapcsolatos testi forma szempontjából kell tárgyalnunk és magában lezárnunk.

Harmadszor azonban benne rejlik a klasszikus művészet fogalmában nemcsak szépségének önmaga által való keletkezése, hanem megfordítva, szépségének felbomlása is; ez átvezet majd bennünket tágabb területre, a romantikus művészeti formába. A klasszikus szépség istenei és emberi egyénei, ahogyan létrejönnek, el is múlnak ismét a művészeti tudat számára; ez egyrészt a visszamaradt természeti oldal ellen fordul, amelyen belül a görög művészet épp a tökéletes szépség magaslatára emelkedett, másrészt egy isteneitől megfosztott, rossz, közönséges valóság felé fordul, hogy megvilágítsa azt, ami benne hamis és negatív. Ebben a felbomlásban, amelynek művészeti tevékenységét a *harmadik fejezetben* kell tárgyalnunk, szétválnak azok a mozzanatok, amelyek a szépnek közvetlenségévé olvadt harmóniájukban az igazi klasszikust alkották. A belső magában áll az egyik oldalon, a tőle elvált külső létezés a másikon, s a magába visszahúzódott szubjektivitásnak, mivel az eddigi alakokban nem képes többé megtalálni megfelelő valóságát, az abszolút szabadság és végtelenség új szellemi világának tartalmával kell eltelnie, s új kifejezési formákat kell keresnie emez elmélyültebb tartalom számára.

A KLASSZIKUS MŰVÉSZETI FORMA KIALAKULÁSÁNAK FOLYAMATA

A szabad szellem fogalmában közvetlenül benne rejlik az a mozzanat, hogy magába szálljon, magához térjen, önmagáért legyen és létezzék, noha ennek az elmélyedésnek a bensőség birodalmában, mint már előbb jeleztük, nem kell továbbhaladnia sem a szubjektumnak magában való negatív önállósulásához mindazzal szemben, ami a szellemben szubsztanciális és a természetben állandó, sem amaz abszolút megbékéléshez, amely az igazi végtelen szubjektivitás szabadsága. A szellem szabadságával azonban, bármilyen formában lép is fel, általában kapcsolatos a puszta természetiségnek mint a szellem másának megszüntetése. A szellemnek először is a természetből vissza kell húzódnia önmagába, a természet fölé kell emelkednie s azt le kell győznie, mielőtt képes volna arra, hogy akadálytalanul tevékenykedjék benne mint ellenállás nélküli elemben és átalakítsa saját szabadságának pozitív létezésévé. Ha azonban most azt kérdezzük, melyik az a határozottabb objektum, amelynek megszüntetése által a klasszikus művészetben a szellem megszerzi önállóságát, akkor ez az objektum nem a természet mint olyan, hanem egy már a szellem jelentéseivel átszőtt természet, nevezetesen az a szimbolikus művészeti forma, amely a közvetlen természeti alakulatokat használta fel az abszolútum kifejezésére, amennyiben a művészeti tudat vagy állatokban stb. látott jelenvaló isteneket, vagy pedig hamis módon hasztalanul küzdött a szelleminek és természetinek igazi egységéért. Ez a hamis kapcsolat az, amelynek megszüntetése és átalakítása révén az eszmény mégcsak létrehozza magát mint eszményt, s a legyőzendőt ezért önmagán belül kell fejlesztenie mint önmagához tartozó mozzanatot. — Ebből mindjárt elintézhetjük mellesleg azt a kérdést, vajon a görögök idegen népektől vették-e vallásukat vagy nem. Azt már láttuk, hogy alárendelt álláspontok mint a klasszikusnak előfeltevései szükségszerűek a fo-

galom szerint. Ezek, amennyiben valóban megjelennek és az időben kibontakoznak, a magasabb formával szemben, amely önmagának kimunkálására törekszik, valami meglévőt képviselnek, amelyből kiindul az újonnan fejlődő művészet; jóllehet a görög mitológiát illetőleg ez nem igazolódott általában történeti bizonyítékokkal. A görög szellemnek ezekhez az előfeltevésekhez való viszonya lényegileg az alakításnak és elsősorban a negatív átalakításnak viszonya. Ha nem így állna a dolog, akkor a képzeteknek és alakoknak ugyanazoknak kellett volna maradniok. Hérodotos azt mondja ugyan Homérosról és Hésiodosról a már korábban idézett helyen, hogy ők alkották meg a görögöknek isteneiket, de kifejezetten is szól az egyes istenekről, hogy ez vagy amaz egyiptomi eredetű stb.; a költői alkotás tehát nem zárja ki a másoktól való átvételt, hanem csupán lényeges átalakításra utal. Mert mitológiai képzeteik a görögöknek már ama kor előtt is voltak, amelybe azt az első két költőt helyezi Hérodotos.

Ha most tovább kérdezzük, hogy közelebbről hogyan megy végbe az eszményhez kétségtelenül hozzátartozónak, de először még hozzá nem illőnek ez a szükségszerű átalakulása, akkor megtaláljuk ezt mint magának a mitológiának tartalmát, naiv elképzelésben. A görög istenek legfőbb tette, hogy létrehozzák magukat, s hogy az előzményekből, amelyek saját nemük keletkezéstörténetébe és folytatásába esnek, konstituálják magukat. Ehhez, mivel az isteneknek mint szellemi egyéneknek testi alakban kell létezniök, hozzátartozik egyfelől az, hogy a szellem, ahelyett, hogy a pusztán elevenben és állatiban szemlélné a maga lényegét, inkább méltatlanságnak, szerencsétlenségének és halálának tekintse az elevent, s másfelől az, hogy győzzön a természet elemei és önmagának bennük való zavaros megjelenése felett. Megfordítva azonban éppannyira szükséges a klaszszikus istenek eszménye szempontjából, hogy ne csak mint az egyéni szellem, elvont véges lezártságában álljon a természettel és ennek elemi hatalmaival szemben, hanem hogy fogalma szerint önmagába foglalja az általános természeti élet elemeit mint olyan mozzanatot, amely a szellem életét alkotja. Ahogyan az istenek magukban véve lényegileg *általánosak* és ebben az általánosságban teljességgel meghatározott egyének, úgy testiségük oldalának is a természetit egyúttal mint lényeges, messzenyúló természeti hatalmat és a szellemivel összefonódott tevékenységet kell magán viselnie. —

Ebből a szempontból a klasszikus művészeti forma alakulási folyamatát a következőképp tagolhatjuk:

Az *első főpont* az állatinak lefokozását és a szabad tiszta szépségtől való eltávolítását illeti.

A *második* fontosabb oldal vonatkozik az elemi, előbb maguk is még istenekként szereplő természeti hatalmakra, amelyeknek legyőzése által juthat csak vitathatatlan uralomra az igazi istennemzedék; vonatkozik a régi és az új istenek harcára és háborújára.

Harmadszor: ez a negatív irány azonban azután, hogy a szellem elnyerte szabad jogát, éppannyira ismét affirmatívvá lesz, s az elemi természet egyik pozitív, az egyéni szellemiségtől áthatott oldala az isteneknek; ezek most az állatival is körülveszik magukat, jóllehet csak mint attributummal és külső jellel.

Ezekből a szempontokból próbáljuk meg most még röviden kiemelni az itt tekintetbe jövő határozottabb vonásokat.

1. Az állati jelleg lefokozása

A hinduknál és az egyiptomiaknál, általában az ázsiai népeknél azt látjuk, hogy az állatit, vagy legalábbis bizonyos állatfajtákat szenteknek tartanak és tisztelnek, mivel bennük állítólag maga az isteni jelenik meg szemléletesen. Ezért is van, hogy az állati alak művészeti ábrázolásaiknak egyik főalkatrésze, habár azt tovább csak mint szimbólumot és emberi formákkal való kapcsolatban használták, mielőtt az emberi és csak az emberi vált volna mint az egyedüli igaz tudatossá. Csak a szelleminek öntudata tünteti el az állati élet sötét, nyomasztó bensőségének tiszteletbentartását. Így van ez már a régi hébereknél; ők, mint már fentebb megjegyeztük, az egész természetet sem szimbólumnak, sem isten jelenlétének nem tekintik, s csak azt az erőt és elevenséget tulajdonítják a külső tárgyaknak, amely valóban megvan bennük. Mégis, náluk is megtalálható még, mintegy véletlenül, legalább egy maradványa a tiszteletnek az élet mint olyan iránt; Mózes például megtiltja az állatok vérének élvezését, mivel a vérben benne van az élet. Az embernek azonban tulajdonképpen szabadságában kell hogy legyen megennie azt, ami jólesik neki. A legközelebbi lépés tehát, amelyet a klasszikus művészethez való átmenettel kapcsolatban meg kell említenünk, az, hogy az állatinak magas méltóságát és helyzetét lefokozzák, s magát ezt a lealacsonyítást

teszik vallásos képzetek és művészi termékek tartalmává. Sokféle tárgy tartozik ide; ezekből csak a következőket választom ki példaként.

a) Ha a görögök, mint látjuk, előnyben részesítenek egyes állatokat másokkal szemben, ahogyan például a kígyó még mint különösen kedvelt géniusz fordul elő Homéros áldozatainál (Il. II. 308; XII, 208), s az egyik istennek kiváltképp ezt az állatfajtát áldozzák fel, a másiknak egy másikat; továbbá ha figyelik az úton átfutó nyulat, a jobbra vagy balra repülő madarakat, ha prófétikus értelmezések céljából megvizsgálják az állatok beleit, akkor ebben is még benne rejlik ugyan az állatinak bizonyos tisztelete, mivel az istenek általa nyilatkoznak meg és jelek (*omina*) által szólnak az emberhez, lényegileg azonban ezek csupán egészen egyedülálló kinyilatkoztatások; babonás dolgok persze, de az isteninek csak egészen pillanatnyi jelzései. Viszont fontos az állatok feláldozása s az áldozatok elfogyasztása. A hinduk egészen ellenkezőleg életben tartják, gondozzák a szent állatokat, az egyiptomiak pedig még haláluk után is megőrzik őket a feloszlástól. A görögök szentnek tartották az áldozást. Az áldozattal az ember azt mutatja meg, hogy lemond az isteneinek szentelt tárgyról, s önmaga számára nem használja fel többé. Mármost a görögöknél itt mutatkozik az a sajátságos vonás, hogy náluk »áldozni« egyúttal annyi volt, mint »lakomát rendezni« (Odyss. XIV, 414; XXIV, 215), mivel az állatnak csak egy részét, mégpedig az élvezhetetlen részét szánták az isteneknek, a húst viszont megtartották maguknak és ellakomázták. Ebből magában Görögországban mítosz keletkezett. A régi görögök a legnagyobb ünnepélyességgel áldoztak az isteneknek, s az áldozati lángok martalékául hagyták az egész állatot. Ezt a nagy pazarlást azonban nem győzték a szegényebbek. Ekkor Prométheus megkísérli kéréssel elérni Zeustól azt, hogy csak egy részt kelljen feláldozniok, a többit pedig saját használatukra fordíthassák. Levág két ökröt, májukat elégeti, az összes csontokat az egyik állat bőrébe göngyöli, a húst a másikéba, s Jupiterre bízza a választást. Zeus, megtévesztve, a csontokat választja, mivel azok nagyobbak voltak, s így a hús az embernek maradt. Ezért az áldozati állatok húsának elfogyasztása után ugyanabban a tűzben elégették a maradékot is, amely az istenek része volt. Zeus azonban elveszi a tüzet az emberektől, mivel tűz nélkül nem veszik hasznát húsrészüknek. De ez nem sokat segít rajta. Prométheus ellopta a tüzet, s örömében

inkább repült, mint futott; innen van, mint a monda tartja, hogy még most is gyorsan futnak az emberek, ha jó hírt hoznak. Így a görögök figyelemmel kísérték az emberi művelődés minden haladását, s ezt mítoszokban tartották fenn és formálták meg a tudat számára.

b) Ehhez kapcsolódnak, mint az állati már továbbmenő lefokozásának hasonló példái, a megemlékezések híres *vadászatokról*, amelyeket a hősöknek tulajdonítottak s hálás emlékezéssel megünnepeltek. Itt azoknak az állatoknak a megölése, amelyek kártevő ellenségeknek mutatkoznak, például a nemeai oroszlán megfojtása Héraklés által, a lernai hidra megölése, a kalydoniai vadkan elejtése, stb. nagy dolgoknak számít, amelyekkel a hősök isteni rangot vívtak ki maguknak, míg a hinduk halállal büntették bizonyos állatok megölését mint bűncselekményt. Természetesen az ilyen tettekbe belejátszanak vagy alapjukul szolgálnak további szimbólumok, mint Héraklésnél a nap és a nappálya, úgyhogy az ilyen heroikus cselekedetek lényeges mozzanatot nyújtanak szimbolikus értelmezések számára is; mindamellett ezeket a mítoszokat egyúttal jótékony vadászatok határozott értelmében vették s ezek mint ilyenek éltek a görögök tudatában. — Hasonló vonatkozásban itt ismét emlékeztetnünk kell néhány aesopusi mesére, különösképpen a ganajtúróról szólóra, amelyet már korábban érintettünk. A ganajtúró, ez az óegyiptomi szimbólum, amelynek ganajgömbjében az egyiptomiak vagy a vallásos képzetek értelmezői a világgömböt látták. Aesopusnál még Jupiter elé járul, mégpedig abban a fontos ügyben, hogy a sas nem tartja tiszteletben azt, hogy ő a nyulak védelmezője; Aristophanés ellenben egészen bohózativá alacsonyította le.

c) Közvetlenül kifejezetten megnyilvánul az állatinak lefokozása *harmadszor* a sok átváltozásról szóló történetben, amelyeket Ovidius kedvesen, szellemesen, az érzés és értelem finom vonásaival apróra kiszínezett számunkra, de szószátyársággal is, belső, nagy, fegyelmező szellem nélkül állította őket össze mint puszta mitologiai játékokat és külsőséges eseményeket, anélkül hogy mélyebb értelmet ismert volna fel bennük. Ilyen mélyebb jelentés azonban nem hiányzik belőlük, s ezért még egyszer megemlítjük őket ezen a helyen. A tárgyakat tekintve az egyes elbeszélések nagyrészt különös és barbár jellegűek, nem a kultúra romlottsága, hanem — mint a Nibelungénekben — egy még nyers természet romlottsága következté-

ben; a tizenharmadik könyvig tartalmilag régibbek, mint a homérosi történetek, különben is kozmogóniával és idegen elemekkel és a föníciai. frígiai, egyiptomi szimbolika elemeivel keveredtek; persze emberileg vannak tárgyalva, de úgy, hogy a durva háttér megmaradt, míg azok az átváltozások, amelyeket későbbi — a trójai háború utáni — korok történetei beszélnek el, jóllehet az ő tárgyuk is a mesék korából származik, úgyahogy összeillenek Ajasszal és Aeneasszal.

a) Általában a metamorfózisokat az egyiptomi állatszemlélet és állattisztelet ellentétének lehet tekinteni, mivel a szellem erkölcsi oldaláról nézve lényegileg azt a negatív irányt tartalmazzák a természettel szemben, hogy az állatit és más szervetlen formákat az emberi lealacsonyításának egyik alakjává tegyék; ha tehát az egyiptomiak az elemi természet isteneit állatokká emelik és elevenítik, itt. mint már korábban megjegyeztük, megfordítva: a természeti képződmények úgy lépnek fel, mint valamilyen kisebb vagy súlyosabb vétségért és szörnyű büntettért járó büntetés, mint egy istentelen, boldogtalan lény egzisztenciája, mint fájdalommal teli alakulat, amelyben az emberi már nem képes magát tartani. Ennélfogva nem értelmezhetők az egyiptomi értelemben vett lélekvándorlásként sem, mert ez bűn nélküli vándorlás s ellenkezőleg felmagasodás számba megy, ha az ember állattá válik.

Egészében véve azonban ez nem mítoszok lezárt köre, bármennyire különbözők is azok a természeti tárgyak, amelyekbe szellemit rögzítenek. Néhány példa megvilágítja majd a mondottakat.

Az egyiptomiaknál nagy szerepet játszik a farkas; így pl. Osiris mint fiának, Horusnak segítője, oltalmazója jelenik meg Typhónnal vívott küzdelmében, s egy sereg egyiptomi pénzérmén Horus oldalán áll. Általában a farkas és a napisten összekapcsolása ősrégi. Ovidius viszont a Metamorphosisokban úgy ábrázolja Lykaónnak farkasalakká való változását, mint az istenek iránti tiszteletlenség büntetését. Elmondja, hogy a gigászok legyőzése (Metam. I. 150—243. v.) s testük agyonsújtása után a föld, átmelegedve fiainak köröskörül kiömlött vérétől, meglelkesítette a meleg vért, s hogy nyoma se maradjon a vad fajnak, emberi nemet hozott létre. Ámde ez a sarj is megvetette az isteneket, vad, ölésre vágyó és erőszakos volt. Erre Jupiter egybehívja az isteneket, hogy elpusztítsák ezt a halandó nemet. Elmondja nekik, hogyan vette Lykaón álnok módon ül-

dözőbe őt, aki rendelkezik a villámmal és az istenekkel és uralkodik rajtuk. Amikor ugyanis fülébe jutott a kor alávalósága, leszállt az Olymposról és Arkádiába érkezett. Jeleket adtam, beszéli, hogy egy isten közeledik s a nép imádkozni kezdett. Lykaón azonban először nevét az ájtatos imádságokon, majd felkiált: »Próbát teszek, isten-e ez vagy halandó, s nem lesz kétséges az igazság.« Arra készül, folytatja Jupiter, hogy megöljön mély éjszakai álmomban; az igazság kutatásának ezt a módját választja. S ezzel még meg sem elégedve, karddal átmetszi egy molossus nemzetiségbeli tusznak a torkát, a félholt tagokat részben megfőzi, részben tűzön megsüti, s mind a kettőt elébem tálalja eledelül. Én bosszúálló lánggal porrá égettem házát. Rémülten menekül onnan, s mikor eléri a néma mezőt, üvöltöz, s hasztalan próbál beszélni. Tajtékzó szájjal, a megszokott ölésre vágyakozva a barmokra veti magát, s még most is örül a vérnek; szőrré válik a ruhája, lábszárrá a karja; farkassá változik, s megőrzi a régi alak jeleit.

Nem kevésbé súlyos az elkövetett borzalom Prokné történetében, aki fecskévé változott. Mikor ugyanis Prokné arra kéri férjét, Téreust (Metam. VI. 440—676. v.), hogy ha csak némileg is bírja jóindulatát, bocsássa el őt, hogy láthassa nővérét, vagy nővére jöjjön el hozzá, Téreus sietve vízre bocsátja hajóit, s vitorlával és evezővel csakhamar eléri a Piraeus partjait. De alig pillantja meg Philomélát, máris bűnös szerelemre gyullad iránta. Elutazásakor kérve-kéri őt Pandión, az apa, oltalmazza atyai szeretettel Philomélát, s mihelyt lehetséges, küldje majd vissza hozzá öregségének édes enyhítését; de alig ért véget az utazás, az elsápadó, reszkető, mindentől félő leányt, aki már könnyek közt kérdi, hol a nővére, a barbár bezárja és mint kettős férj, őt nővére mellett ágyasává teszi. Haragra lobbanva Philoméla azzal fenyegetőzik, hogy minden szemérmet félretéve, maga fogja elárulni a tettet. Téreus ekkor kihúzza kardját, megragadja Philomélát, megkötözi és a nyelvét kimetszi; feleségének pedig képmutatóan azt mondja, hogy nővére meghalt. A jajveszékelő Prokné leszaggatja válláról a díszes ruhát és gyászruhát ölt; üres síremléket emel és megsiratja nővérének nem ezen a módon siratnivaló sorsát. Mit tesz Philoméla? Bezárva, beszédtől, hangtól megfosztva, cselen töri a fejét. Bíborszín-fonállal fehér alapra szövi a bűntett hírét, s a ruhát titkon elküldi Proknénak. Az asszony elolvassa nővére szánalmat keltő tudósítását, nem beszél, nem sír, de egészen a büntetés elkép-

zelésében él. Bakchos ünnepének ideje volt; a fájdalom fúriáitól üzve behatol nővéréhez, kiragadja szobájából és magával viszi. Ekkor saját házában, amikor még ingadozik, hogy milyen szörnyű bosszút álljon Téreuson, Itys jön anyjához. Ez vad tekintettel néz fiára: mennyire hasonlít apjához! többet nem mond, s végrehajtja a szomorú tettet. Megölik a fiút és feltálalják Téreusnak; ez saját vérét nyeli magába. Most fia után vágyódik s Prokné így szól hozzá: magadban hordod, amit kívánsz; mikor pedig körülnéz és keresi, hol a fia, s ismét kérdezősködik utána és hívja őt, Philoméla a véres főt hozza eléje. Erre végtelen jajveszékléssel félretolja az asztalokat, sír és fia sírjának nevezi magát, majd meztelen karddal üldözőbe veszi Pandión lányait. De ezek szárnyrakapva ellebegnek onnan, az egyik az erdőbe, a másik a háztetőre; maga Téreus is, a fájdalomtól és bosszúvágytól üzve madárrá változik, amelynek feje tetején felfelé áll a tollbóbita s csőre aránytalanul nyúlik előre; a madarat búbos bankának hívják.

Más átváltozások viszont bűnből származnak. Így változik Cygnus hattyúvá, Daphné pedig, Apollón első szerelme, babérrá (Metam. I. 451—567. v.), Klytié napraforgóvá; Narkissos, aki önteltten megveti a lányokat, önmagát látja a tükörben; Biblis, aki (Metam. IX. 454—664) fivérét, Caunust szerette, tőle visszautasítva, forrássá változik, amely még most is nevét viseli és sötét tölgy alatt folyik el.

De nem veszhetünk el közelebbi részletekben, s ezért az átmenet kedvéért még csak a Pieridák átváltozását említem meg. Ezek Ovidius szerint (Metam. V. 302. v.) Pieros lányai voltak, s versenyre hívták a múzsákat. Számunkra csak az a különbség fontos, mit énekeltek a Pieridák és mit a múzsák. Az előbbiek (319—331. v.) az istenek csatáit ünneplik, meg nem érdemelt megbecsülést szereznek a gigászoknak és kisebbítik a nagy istenek tetteit. Eszerint a föld mélyéből felküldött Typhóeus rájeszt az égiekre, ezek mind elmenekülnek, mígnem az egyiptomi föld fogadta be az elfáradtakat. De Typhóeus, beszélik a Pieridák, ide is eljutott, s a hatalmas istenek álcázott alakban rejtőztek el. A nyáj vezetője, mondja énekük, Jupiter volt; ezért ábrázolják még ma is a lybiai Ammónt görbe szarvakkal. A déloszi hollóvá válik, a semeléi sarj kecskebakká, Phoibos nővére macskává, Juno hófehér tehénné; egy halban rejtőzött el Venus. Mercurius az ibisz tollai között.

Itt tehát az isteneknek szégyenére válik az állati alak, s ha nem változnak is át bűn vagy vétek büntetéséül, mégis a gyávaság van megadva a maguk-akarta átváltozásuk alapjául. Kalliopé viszont Ceres jótetteményeit és viselt dolgait énekli meg. Azt mondja, hogy Ceres volt az első, aki meghajlított ekevassal felszántotta a mezőt, ő adott először gyümölcsöt és kiadós élelmiszereket a szántóföldeknek, ő adott először törvényeket: mindannyian Ceres ajándéka vagyunk. Őt kell magasztalnom: hogyan is kezdhetnék énekbe, amely méltó az istennőhöz! Az istennő bizonyára méltó az énekre. — Midőn befejezte, a Pieridák maguknak tulajdonítják a győzelmet a versengésben; de amikor beszélni próbálnak, mondja Ovidius (670. v.), és nagy lármával vakmerő kezüket próbálják használni, észreveszik, hogy körmük tollá változik, karjukat pehely kezdi borítani, s mindegyikük látja, hogy a többinek szája kemény csőrré nő össze; amikor pedig panaszkodni akarnak, mozgó szárnyakon a magasba emelkedve, akkor ők, az erdő hangoskodói, mint szarkák lebegnek a levegőben. Mindmáig megmaradt. fűzi hozzá Ovidius, régi beszédkészségük. rekedt fecsegésük és végtelen locsogó kedvük.

Így tehát itt is újra büntetésként van ábrázolva az átváltozás, mégpedig, mint e történetek nagy részében látható, az istenek iránti tiszteletlenség büntetéseként.

β) Ami továbbá az embereknek és az isteneknek más, egyébként még ismert, állattá-változását illeti, ezeknek alapja nem az átváltozottaknak valamilyen közvetlen vétsége ugyan, ahogyan pl. Kirkének hatalma volt arra, hogy embereket állatokká varázsoljon; az állati állapot azonban legalábbis mint szerencsétlenség és lealacsonyítás jelenik meg, amely annak sem válik éppen becsületére, aki a maga céljaira hajtja végre az átalakítást. Kirké alárendelt, homályos istennő volt csupán; hatalma puszta varázslatnak tűnik; Mercurius pedig segítségére van Odysseusnak, amikor ez elvarázsolt társainak kiszabadítására készül. — Hasonló jellegű az a sokféle alak, amelyet Zeus ölt magára: Európáért bikává változik, Lédához hattyú képében közeledik, Danaét pedig aranyeső alakjában termékenyíti meg: mindig a megtévesztés célzatával, s nem finom, nem szellemi, hanem azzal a természetes szándékkal, amellyel Junónak mindenkor indokolt féltékenységét vonja magára. Az általános nemző természeti élet képzetét, amely sok régebbi mitológiának legfőbb meghatározó tényezője volt, itt a fantázia az istenek és

emberek atyja léhaságának egyes történeteivé költötte át; de ezeket Zeus nem saját alakjában, s legnagyobbrészt nem is emberi, hanem kimondottan állati vagy egyéb természeti alakban viszi véghez.

γ) Ezekhez járulnak még végül az emberinek és állatinak azok a korcs alakjai, amelyek szintén nem hiányzanak a görög művészetből, de az állatit csak mint lealacsonyító, szellemnélküli mozzanatot veszik fel. Az egyiptomiak például Mendést, a kecskebakot istenként tisztelték (Hérod. II. 46.), Jablonski véleménye szerint (Creuzer, Symb. I. 477.) a nemző természeti erő, főként a nap értelmében, és olyan gyalázatos módon, hogy, amint Pindaros jelzi, asszonyok maguk is odaadták magukat bakkecskéknek. A görögöknél viszont Pan az isteni jelenlét borzongást keltő eleme; később a faunokon, a szatírokon, a pánokon csak alárendelt módon, a lábakon jelenik meg a kecskebak-alak, a legszebbeknél pedig csak a hegyes füleken és a kis szarvacskákon. Az alak többi része emberileg van megalkotva, az állati csak jelentéktelen maradványokra korlátozódik. És a faunokat a görögök mégsem tekintették magasrangú isteneknek és szellemi hatalmaknak, hanem bizonyos érzéki, féktelen jókedv maradt a jellegzetességük. Ábrázolják ugyan mélyebb kifejezéssel is, mint például azt a szép müncheni faunt, aki a fiatal Bakchost tartja karjaiban és olyan mosollyal nézi, amely teli van a legnagyobb szeretettel és kedvességgel. Nem is Bakchos atyját ábrázolja, hanem csupán gondozóját, s mármost a gyermeki ártatlanságon való szép örömérzést tulajdonítják neki, amely mint Mária anyai érzése Krisztus iránt a romantikus művészetben olyan magasztos szellemi tárggyá emelkedik. A görögöknél azonban ez a legbájosabb szeretet még a faunok alárendelt körébe esik, hogy jelezze: az állatiból, a természetiből ered, s ezért ebbe a szférába utalható is.

Hasonló középalakulatok a kentaurok is; bennük ugyancsak túlnyomórészt az érzékiség és a vágy természeti oldala domborodik ki, s háttérbe szorítja a szellemit. Chiron persze nemesebb természetű; ügyes orvos és Achilleus nevelője; de ez a tevékenység, hogy mint pedagógus oktat egy gyermeket, nem tartozik az isteninek mint olyannak körébe, hanem emberi ügyességre és okosságra vonatkozik.

Ily módon minden oldalról megváltozott az állati alak viszonya a klasszikus művészetben; az állati alakot csak a rossznak,

silánynak, lebecsültnek, természetinek és szellemnélkülinek megjelölésére használják fel, holott egyébként a pozitívnak és az abszolútnak kifejezése volt.

2. A régi és az új istenek harca

A második, magasabb fok az állatinak e lefokozásával szemben mármost abban van, hogy a klasszikus művészet valódi istenei, mivel tartalmuk a szabad öntudat mint a szellemi egyéniségnek önmagán nyugvó hatalma, csak mint tudó és akaró lények, vagyis mint szellemi hatalmak szemléltethetők is. Ezzel az *emberi*, amelynek alakjában ábrázolják őket, nem valami puszta forma, amelyet a képzelőerő csupán külsőleg ad ennek a tartalomnak, hanem benne rejlik magában a jelentésben, a tartalomban, a belsőben. Az istenit azonban általában lényegileg mint a természetinek és a szelleminek egységét kell felfogni; mind a két oldal hozzátartozik az abszolútumhoz és csak e harmónia elképzelésének különböző módja alkotja ebben a tekintetben a különböző művészeti formák és vallások fokozatosságát. A mi keresztény felfogásunk szerint isten a természet és a szellemi világ teremtője és ura; ezzel pedig persze kívül áll a természetben való közvetlen létezésen, mivel csak mint magának magába való visszavétele, mint szellemi abszolút magáértvaló-lét igazán isten; de csak a véges emberi szellem áll a természettel mint határral és korláttal szemben, s ezt a létezésében csak azáltal győzi le, s csak úgy magasodik a magábanvaló végtelenséggé, hogy elméletileg gondolatban felfogja a természetet s gyakorlatilag létrehozza a harmóniát szellemi eszme, ész, a jó és a természet között. Ez a végtelen tevékenység: isten, amennyiben megilleti őt a természet feletti uralom, s ő mint ez a végtelen tevékenység s ennek tudása és akarása önmagáért van. — A tulajdonképpeni szimbolikus művészet vallásaiban viszont, mint láttuk, a bensőnek és eszmeinek a természettel való egysége közvetlen kapcsolat, amelynek a főmeghatározása ezért a tartalom s a forma szerint a természeti volt. Így tisztelték mint isteni létezést és életet a napot, a Nilust, a tengert, a földet, a keletkezésnek és az elmúlásnak, a nemzésnek és az újrateremtésnek természeti folyamatát, az általános természeti elevenség változásfolyamatát. Ezeket a természeti erőket azonban már a szimbolikus művészetben megszemélyesítették, s ezáltal a szellemi felé emelték. Ha már-

most az isteneknek a természettel összhangban szellemi egyéneknek kell lenniök, ahogyan a klasszikus művészeti forma megköveteli, akkor ehhez a puszta megszemélyesítés nem elegendő. Mert a megszemélyesítés, ha tartalma egy pusztán általános hatalom és természeti tevékenység, tisztán formális marad, anélkül, hogy részévé válnék a tartalomnak, s ebben sem a szellemit, sem a szelleminek egyéniségét nem képes létrehozni. A klasszikus művészethez ezért szükségképpen hozzátartozik az a megfordítás, hogy amint az imént az állatit a maga lefokozódásában tekintettük, úgy most az általános természeti hatalom is egyfelől lefokozódjék s vele szemben a szellemi magasabbra emelkedjék. Ekkor azonban a megszemélyesítés helyett a *szubjektivitás* a főmeghatározás. De másrészt a klasszikus művészet isteneinek továbbra is természeti hatalmaknak kell lenniök, mivel isten itt még nem ábrázolható mint magában abszolút szabad szellemiség. A természet viszonya azonban csak akkor egy teremtett és szolgáló teremtménynek egy tőle elválasztott úrhoz és teremtőhöz való viszonya, ha isten vagy mint a fenségesség művészetében az *egyetlen* szubsztanciának magában elvont, csak eszmei uralmaként képzeljük, vagy mint a kereszténységben konkrét szellemként teljes szabadságra emeljük a szellemi létezés és személyes magáértvaló lét tiszta elemébe. A klasszikus művészet szemléleteiben egyik eset sem áll fenn. A klasszikus művészet istene *még* nem ura a természetnek, mert még nem az abszolút szellemiség alkotja tartalmát és formáját; *már* nem ura a természetnek, mert az isteneitől megfosztott természeti dolgok és az emberi egyéniség fenséges viszonya megszűnt és szépséggé mérséklődött, s mind a két oldalnak, az általánosnak és az egyéninek, a szelleminek és a természetinek csorbítatlanul meg kell adni teljes jogát a művészeti ábrázoláshoz. A klasszikus művészet istenében tehát fennmarad a természeti hatalom, de mint természeti hatalom nem az általános, átfogó természet értelmében, hanem mint a napnak, a tengernek stb. meghatározott, s ezért korlátolt tevékenysége, általában mint különös természeti hatalom, amely szellemi egyénnek tűnik fel, s ez a szellemi egyéniség a tulajdonképpeni lényegisége.

Mivel a klasszikus eszmény, mint már fentebb láttuk, nem közvetlenül létezik, hanem csak ama folyamat révén léphet fel, amelyben megszűnik az, ami negatív a szellem alakjában, azért majd annak a nyersnek, nem-szépnek, vadnak, barokknak, pusztán természetinek vagy fantasztikusnak ez az át-

alakulása és megnemesedése, amely korábbi vallási képzetekből és művészeti szemléletekből ered, egyik főérdekessége lesz a görög mitológiának, s ennélfogva a különös jelentések bizonyos körét kell majd ábrázolnia.

Ha most közelebbről tekintjük ezeket a főpontokat, mindjárt előre kell bocsátanom, hogy itt nem feladatunk a görög mitológia tarka és változatos képzeteinek történeti vizsgálata. Fontosak számunkra ebben a vonatkozásban csupán ennek az átalakulásnak lényeges mozzanatai, amennyiben beigazolódik, hogy ezek a művészeti alakításnak és tartalmának általános mozzanatai; viszont ama különleges mítoszok, elbeszélések, történetek, helyi és szimbolikus vonatkozások végtelen tömegét, amelyek mind megtartják jogukat még az új istenekben is és mellékesen előfordulnak műalkotásokon, de nem tartoznak ahhoz a tulajdonképpeni központhoz, amely felé tartunk útunkon — az anyagnak ezt a széleskörűségét itt félre kell tolnunk, s csak példaképpen emlékeztethetünk egyes részletekre. Egészében azt az utat, amelyen előre haladunk, a szobrászat történetének menetéhez hasonlíthatjuk. Mert a szobrászat, mivel az isteneket a maguk valódi alakjában állítja az érzéki szemlélet elé, a klasszikus művészet tulajdonképpeni középpontja, bár kiegészítésül a költészet, ama magában nyugvó objektivitástól eltérően, véleményt mond az istenekről és emberekről, vagy magát az isten- és embervilágot mutatja be tevékenységében és mozgásában. Ahogyan mármost a szobrászatban a kezdet főmozzanata a formátlan, az égből aláhullott kőnek vagy fatönknek (διοπετὴς) — mint amilyen a kisázsiai Pessinusból való hatalmas istennő, akit a rómaiak ünnepélyes követséggel Rómába hozattak — átalakulása emberi alakká és testalkattá, úgy nekünk is itt a még formátlan, durva természeti hatalmakkal kell kezdenünk, s csak azokat az útszakaszokat kell megjelölnünk, amelyeken azok egyéni szellemiséggé emelkednek és határozott alakokká húzódnak össze.

Ebben a vonatkozásban három oldalt különböztethetünk meg mint legfontosabbat.

Az *első*, ami magára vonja figyelmünket, az *orákulumok*, amelyekben az istenek tudása és akarása még alaktalanul, természeti egzisztenciák által nyilatkozik meg.

A *második* főpont azokra az általános természeti hatalmakra, valamint a jognak stb. amaz absztrakcióira vonatkozik, amelyek alapul szolgálnak az igazi szellemi istenegyedeknek

mint születésük helye, és szükségszerű előfeltételét alkotják keletkezésüknek és működésüknek — a régi istenekre, szemben az újakkal.

Végül *harmadszor* az önmagában szükségszerű továbbhaladás az eszményhez abban mutatkozik, hogy a természeti tevékenységeknek és a legelvontabb szellemi viszonyoknak először felületes megszemélyesítését mint önmagában alárendeltet és negatívat leküzdik és visszaszorítják, s e lefokozás révén az önálló szellemi egyéniséget s ennek emberi alakját és cselekvését juttatják vitathatatlan uralomra. Ezt az átalakulást, amely tulajdonképpeni középpontja a klasszikus istenek keletkezéstörténetének, a görög mitológiában éppoly naiv, mint kifejező módon a régi és az új istenek harca, a titánok bukása s a Zeus istennemzedéke által kivívott győzelem mutatja be.

a) Ami először az *orákulumokat* illeti, ezen a helyen nem szükséges részletesen megemlékeznünk róluk; a lényeges pont, amely itt tekintetbe jön, csupán az, hogy a klasszikus művészetben már nem tisztelik a természeti jelenségeket mint olyanokat, ahogyan a parszik például az olajmezőket vagy a tüzet imádják, vagy ahogy az egyiptomiaknál az istenek kifürkészhetetlen, titokzatos, néma rejtélyek maradnak, hanem az istenek, mint öntudattal bíró és akaró lények, természeti jelenségek által adják tudtul az embernek bölcsességüket. Így a régi hellének kérdést intéztek a dodonai jóshelyhez (Hérod., II. 52.), hogy elfogadják-e a barbároktól jött istenek nevét; az orákulum azt mondta: használjátok őket.

α) Azok a jelek, amelyek által az istenek kinyilatkoztatták magukat, legnagyobbrészt egészen egyszerűek voltak; Dodonában a szent tölgy zúgása és susogása, a forrás mormolása, a szélkongatta ércedény hangja. Éppígy susogott Délosban a babér, s Delphiben az ércből való háromlábnál ugyancsak a szél volt az egyik döntő mozzanat. Az ilyen közvetlen természeti hangokon kívül azonban maga az ember is a jóslat kinyilatkoztatója lesz, amennyiben az értelem éber józanságából — mind bódultsága, mind izgalma révén — az ihlet természeti állapotába jut. Így például a delphi Pythia gőzöktől elbódultan jósszavakat ejtett ki vagy Trophonius barlangjában a jóslatot kérőnek látomásai voltak, amelyeknek értelméből megkapta a választ.

β) A külső jelekhez azonban még egy második oldal is hozzájárul. Mert a jóslatok feltevése szerint az *isten* a *tudó* ugyan, s ezért Apollónnak, a tudó istennek szentelik a legfonto-

sabb jóshelyet; a forma azonban, melyben az isten tudtul adja akaratát, az egészen meghatározatlan természeti marad, egy természeti hang vagy szavak összefüggéstelen hangzása. Az alaknak ebben a zavarosságában mármost maga a szellemi tartalom is elhomályosul és ezért *értelmezésre* és magyarázatra szorul.

γ) Ez a magyarázat, habár átszellemítve tudatosítja az istennek először pusztán a természeti elem formájában jelentkező kinyilatkozását, mégis csak homályos és kétértelmű marad. Mert isten a maga tudásában és akarásában konkrét általánosság; ugyanilyen jellegűnek kell lennie tanácsának vagy parancsának is, amelyet az orákulum kinyilatkoztat. Az általános azonban nem egyoldalú és elvont, hanem konkrét lévén, tartalmazza az egyik oldalt is, a másikat is. Mivel pedig az ember mint tudatlan áll a tudó istennel szemben, magát a jóslatot is tudatlanul fogadja; vagyis konkrét általánossága nem nyilvánvaló előtte, s isten kétértelmű szavából, ha eltökéli, hogy szerinte cselekszik, csak az *egyik* oldalt választhatja ki, mivel minden cselekvésnek különös körülmények között mindig *meghatározottnak*, csak az *egyik* oldalról elhatározónak, s a másik oldalt kizárónak kell lennie. De alighogy cselekedett s valóban végrehajtotta a tettet, amely ezáltal az ő tette lett és amelyért helyt kell állnia, belső összeütközésbe kerül; hirtelen átlátja, hogy a másik oldal, amely szintén bennerejlett a jóslatban, ellene fordul, s őt, tudása és akarása ellenére, megragadja tettének végzete, amelyet ő nem ismer, de az istenek igenis ismernek. Megfordítva, az istenek ismét *meghatározott* hatalmak, s kijelentésük, ha magán viseli a meghatározottságnak ezt a jellegét, e meghatározottság által ugyancsak összeütközésbe sodor, mint például Apollónnak Orestest bosszúra ösztönző parancsa ... — Mivel mármost egyfelől az a forma, amelyet isten belső tudása a jóslatban felvesz, a szónak egészen határozatlan külsőlegessége vagy elvont bensősége, maga a tartalom pedig kértértelműsége miatt magában foglalja a meghasonlás lehetőségét, azért a klasszikus művészetben nem a szobrászat, hanem a költészet, kiváltképp pedig a drámai költészet az, amelyben a jóslatok a tartalom egyik oldalát alkotják és jelentőségre tesznek szert. A *klasszikus* művészetben pedig lényegileg azért kapnak helyet, mert benne az emberi egyéniség még nem érte el a bensőségnek azt a csúcsát, amelyen a szubjektum tisztán önmagából határozza el magát a cselekvésre. Amit mi lelkiismeretnek nevezünk a szó nálunk szokásos értel-

mében, itt még nem találta meg helyét. A görög ember gyakran cselekszik ugyan saját — rossz vagy jó — szenvedélyéből; mégis a valódi pátosz, amelynek lelkesítenie kellene őt, s amely lelkesíti is, az istenektől jön, akiknek tartalma és hatalma az általános az ilyen pátoszban; a hősöket pedig vagy közvetlenül tölti el ez a pátosz, vagy a jóshelytől kérnek tanácsot, amikor maguk az istenek nem jelennek meg szemük előtt, hogy a tettet megparancsolják.

b) Ahogyan mármost a jóslatban a *tartalom* a *tudó és akaró* istenekben van, a külső megjelenés formája pedig az elvont külsőleges és *természeti*, úgy másfelől a *természeti* elem a maga általános hatalmaival és ezeknek működésével válik *tartalommá*, amelyből az önálló egyéniségnek még csak fel kell küzdenie magát, s amely csupán a formális és felületes megszemélyesítést kapja legelső formájául. Ezeknek a pusztán természeti hatalmaknak a visszautasítása, az ellentét és ellentmondás, amely legyőzi őket — épp ez az a fontos pont, amelynek köszönhetjük a tulajdonképpeni klasszikus művészetet. Ezt a pontot ezért alaposabban fogjuk megvizsgálni.

α) A legelső, amit ebben a tekintetben észrevehetünk, arra a körülményre vonatkozik, hogy most nem egy magában kész, érzékiség nélküli istennel, mint minden dolgok kezdetével van dolgunk, mint a fenségesség világnézetében és részben még a hinduknál is, hanem a kezdetet természeti istenek alkotják, mégpedig először is a természet általánosabb hatalmai, az ősi Chaos, Tartaros, Erebos, ez az egészen sivár alvilági lény; továbbá Uranos, Gaea, a titáni Eros, Kronos stb. Majd csak ezekből keletkeznek a meghatározottabb hatalmak, mint Hélios, Ókeanos stb; ezek lesznek a természeti alap a későbbi szellemileg egyénített istenek számára. Itt tehát ismét fellép egy a fantázia által kitalált és a művészet által megformált teogónia és kozmogónia, melynek első istenei azonban egyrészt még határozatlan jellegűek maradnak a szemlélet számára, vagy mértéktelenekké nőnek, s másrészt még sok szimbolikus vonást viselnek magukon.

β) Ami a határozottabb különbséget illeti magukon e titáni hatalmakon belül: ezek

αα) először is tellurikus, sziderikus hatalmak, amelyek minden szellemi és erkölcsi tartalmat nélkülöznek, s ezért féktelenek; nyers, vad nemzedék, torz alakú, mintha ind vagy egyiptomi fantáziából fakadt volna, óriási és formátlan. Egyébfajta

természeti különösségekkel, mint például Brontésszel, Steropésszel, valamint a százkezű Kottosszal, Briareusszal és Gygésszel, a gigászokkal stb. együtt előbb Uranosnak, majd Kronosnak, e főtitánnak uralma alatt állnak, aki nyilván az *időt* jelképezi és felfalja valamennyi gyermekét, mint ahogy az idő meg is semmisíti újra magaszülte teremtményeit. Ebből a mítoszból sem hiányzik a szimbolikus értelem. Mert a természeti élet csakugyan alá van vetve az időnek, s csak mulandót hoz létre, mint ahogy az olyan népnek történelemelőtti napjait is, amely csak nemzet, csak törzs, de nem állam, s nem követ önmagukban szilárd célokat, elnyeli az idő történelmietlen hatalma. Csak a törvényben, az erkölcsiségben, az államban van valami szilárd, ami megmarad a nemzedékek múlása közepette; ahogyan a múzsa is maradandóságot és szilárdságot ad mindannak, ami mint természeti élet és valóságos cselekvés csak mulandó és az időbeliségben elmúlt volna.

ββ) A továbbiakban azonban nemcsak természeti erők mint olyanok tartoznak a régi istenek e köréhez, hanem az elemek feletti legközelebbi hatalmak is. Különösen fontos a fém első megmunkálása az ugyancsak még nyers elemi természet, a levegő, a víz, a tűz erejével. Megemlítjük itt a korybantokat, telchineket, az éppoly jótevő, mint gonosz démonokat, a paetakokat, pygmaeusokat, a bányamunkákban ügyes, kicsiny, pocakos törpéket.

Mint különösen kiemelkedő átmeneti pontot azonban *Prométheust* kell megemlítenünk. Prométheus sajátos titán, s története különös figyelmet érdemel. Fivérével Epimétheusszal együtt eleinte, úgy látszik, barátságban van az új istenekkel; azután mint az emberek jótevője lép fel, akiknek különben az új istenek és a titánok viszonyával semmi dolguk nincsen; elhozza az embereknek a tüzet, s ezzel lehetővé teszi, hogy gondoskodjanak szükségleteik kielégítéséről, a technikai mesterségek kifejlesztéséről stb.; ezek azonban már egyáltalában nem természeti dolgok, s ezért látszólag nem állanak közelebbi összefüggésben a titánival. E tettéért Zeus megbünteti Prométheust, mígnem végül Héraklés megszabadítja kínjától. Első pillantásra ezekben a fővonásokban nincs semmi sajátosan titáni, sőt következetlenséget lehetne találni abban, hogy Prométheus, miként Ceres, az emberek jótevője, és mégis a régi titáni hatalmak közé sorolják. De ha közelebbről tekintjük a dolgot, nyomban eltűnik ez a következetlenség. Ebben a vonatkozásban

például Platón néhány helye már elegendő felvilágosítást ad. Nevezetesen az a mítosz, amelyben a vendéglátó elbeszéli az ifjú Sokratésnak, hogy az emberek Kronos idejében a földből keletkeztek, s maga az isten viselte mindennek gondját; de aztán ellenkező irányú mozgás állott be, s a földet magára hagyták, úgyhogy mármost az állatok megvadultak, az emberek pedig, akik eddig közvetlenül kapták a táplálékot és mindazt, amire még szükségük volt, tanács és segítség nélkül maradtak — ez a mítosz azt mondja ez alkalommal (Politicus. Ex rec. Bekk. II. 2 p. 283. Steph. 274.), hogy a tüzet Prométheus juttatta az embernek, a mesterségbeli ügyességeket (*τέχναι*) azonban Héphaistos és művésztársa, Athéné. — Itt kifejezetten különbséget tesznek a tűz és aközött, ami létrehozza a nyersanyagok megmunkálásában való ügyességet, s csak a tűz ajándékát tulajdonítják Prométheusnak. Hosszasabban meséli el Platón a Prométheus-mítoszt a *Protagorasban*. Itt ezt mondja (Protag. I. 1. p. 170—174; Steph. 320—323): Volt valamikor egy kor, amikor léteztek ugyan az istenek, de halandó nemzedékek nem voltak. Miután mármost ezek számára is eljött keletkezésük pontosan megállapított ideje, az istenek a föld belsejében alakították őket földből és tűzből, megkeverve őket földből, tűzből és abból, ami a tűzzel és a földdel egyesíthető. Mikor aztán az istenek napvilágra akarták őket hozni, megbízták Prométheust és Epimétheust, hogy minden egyesnek érdeme szerint osszák ki és rendezzék be az erőket. Prométheustól azonban azt kéri magának Epimétheus, hogy ő oszthassa szét őket: ha osztottam, mondotta, akkor tekintsd majd meg. Ámde Epimétheus ügyetlenül minden képességet az állatoknak juttat, úgyhogy az embereknek már semmi sem marad, s amikor Prométheus megjön a szétosztás megtekintésére, azt látja, hogy a többi élőlény mindennel bölcsen el van ugyan látva, az embert azonban mezítelenül, lábbeli, ruha és fegyver nélkül találja. De már elérkezett az a kitűzött nap, amikor az embernek a földből szükségképp fel kellett jönnie a napvilágra. Prométheus, mivel zavarban volt, hogy milyen segítséget találhatna az ember számára, eltulajdonítja Héphaistos és Athéné közös bölcsességét a tűzzel együtt — mert tűz nélkül ezt nem lehetett birtokolni vagy használni — s így ajándékozza az embernek. Az életben szükséges bölcsességnek tehát ezáltal birtokában volt ugyan az ember, *de a politikának nem:* ez ugyanis még Zeusnál volt; Prométheusnak azonban már nem volt szabad belépnie Zeus várába, körüskörül ott álltak Zeus félelmetes

őrei is. De titkon mégis beosont Héphaistos és Athéné közös helyiségébe, amelyben mesterségüket gyakorolták, s miután ellopja Héphaistos tűzmesterségét és a másikat, Athéné mesterségét (a szövés mesterségét), az embereknek ajándékozza. S ebből ered az ember számára az életszükséglet kielégítésének képessége (εὐπορία τοῦ βίου), Prométheust viszont, Epimétheus miatt, mint mondják, később utolérte a lopás büntetése. — A továbbiakban azután Platón elbeszéli egy mindjárt ezután következő helyen, hogy az embereknek ugyancsak hiányzott még fennmaradásukhoz az állatok elleni harc művészete, amely csak egy része a politikának; ezért városokba gyülekeztek, itt azonban, mivel nem volt államberendezésük, annyira bántották egymást és ismét szétszóródtak, hogy Zeus kénytelen volt Hermésszel elküldeni nekik a szemérmet és a jogot. — Ezek a helyek határozottan kiemelik a különbséget a közvetlen életcélok között, amelyek a fizikai kényelemre, a legközvetlenebb szükségletek kielégítéséről való gondoskodásra vonatkoznak, és az államberendezés között, amely a szellemit, az erkölcsöt, törvényt, tulajdonjogot, szabadságot, a közösséget tűzi ki céljául. Ezt az erkölcsi, jogi dolgot Prométheus nem adta meg az embereknek, hanem csak arra a fortélyra tanította meg őket, hogyan győzzék le a természeti dolgokat és használják fel az emberi kielégülés eszközéül. A tűz és azok az ügyességek, amelyek felhasználják a tüzet, nem erkölcsösek önmagukban, éppígy a szövés mestersége sem, hanem először csupán az önzés és a magánérdek szolgálatába lépnek, anélkül, hogy vonatkoznának az emberi létezés közösségére vagy az élet nyilvánosságára. Mivel Prométheus nem tudott szellemibbet és erkölcsösebbet juttatni az embernek, azért nem is tartozik az új istenek nemzedékéhez, hanem csak a titánokéhoz. Héphaistos működésének ugyan szintén a tűz és a vele összefüggő mesterségek az elemei, mégis új isten; Zeus azonban lehajította az Olymposról, s Héphaistos megmaradt a bicegő istennek. Éppúgy nem következetlenség ezért, ha azt látjuk, hogy az új istenek közé sorolják Cerest, aki, mint Prométheus, az emberi nem jótevőjének bizonyul. Mert Ceres a földművelést tanította, ezzel pedig mindjárt kapcsolatos a tulajdon, továbbá a házasság, az erkölcs és a törvény.

γγ) A régi isteneknek egy harmadik köre nem foglal magában sem megszemélyesített természeti hatalmakat mint olyanokat a maguk vadságában vagy fortélyosságában, sem pedig a legközvetlenebb hatalmat az egyes természeti elemek felett az

alárendeltebb emberi szükségletek szolgálatában, hanem már az önmagábanvaló eszmeit, általánost és szellemit súrolja. Ami azonban mindamellett hiányzik az ide sorolandó hatalmakból, az a szellemi egyéniség és ennek megfelelő alakja és megjelenése, úgyhogy tevékenységüket illetően többé vagy kevésbé közelebbi kapcsolatban maradnak a természeti létben szükségszerűvel és lényegessel is. Példaképpen emlékeztethetünk a Nemesis, Diké, az erinnysek, az eumenidák és a moirák képzetére. Itt már természetesen előtérbe nyomulnak a jog és az igazságosság meghatározásai; ez a szükségszerű jog azonban, ahelyett, hogy mint az erkölcsiségnek magában szellemi és szubsztanciális mozzanatát fognák fel és alakítanák ki, vagy megáll a legáltalánosabb absztrakciónál, vagy szellemi viszonylatokon belül a természeti lét homályos jogára vonatkozik; például a vérségi szeretetre és jogára, amely nem a tiszta szabadságban öntudatos szellemhez tartozik, s ennélfogva nem is mint törvényes jog jelenik meg, hanem ezzel ellentétben mint a bosszú kérlelhetetlen joga.

Ami a közelebbieket illeti, csupán néhány képzetet akarok megemlíteni. A Nemesis például az a hatalom, amely a felemelkedettet megalázza, a túlságosan boldogat letaszítja magasságából és ezáltal helyreállítja az egyenlőséget. Az egyenlőség joga azonban az egészen elvont és külsőleges jog, amely tevékenynek bizonyul ugyan szellemi állapotok és viszonyok területén, de anélkül, hogy erkölcsi organizmusukat tenné az igazságosság tartalmává.

Egy másik főmozzanat abban rejlik, hogy a régi istenekre ruházzák át a családi állapotok jogát, amennyiben ezek a természetiségen alapulnak és ezáltal szemben állnak a közösség nyilvános jogával és törvényével. E pont legvilágosabb példájaként megemlíthetjük Aischylos Eumenidák-ját. A félelmes szüzek üldözik Orestést az anyagyilkosság miatt, amelyet Apollón, az új isten parancsolt reá, hogy bosszulatlan ne maradjon Agamemnón, a meggyilkolt férj és király. Ezáltal az egész dráma harccá alakul e személyesen egymás ellen fellépő isteni hatalmak között. Az eumenidák egyrészt a bosszú istennői; de »jóakaróknak« nevezik őket, s a mi szokásos képzetünk a fúriákról, amelyekké átalakítjuk őket, nyers és barbár. Mert az üldözéshez lényeges joguk van, s ezért nemcsak gyűlölködők, vadak és kegyetlenek a győtrelmekben, amelyeket kiszabnak. Az a jog azonban, amelyet Orestésszel szemben érvényesítenek, csupán a csa-

lád joga, amennyiben a család a vérben gyökerezik. A fiú és anya legbensőbb kapcsolata, amelyet Orestés szétszakított, az a szubsztancia, amelyet védelmeznek. Apollón ezzel a természeti, már érzékileg a vérségben megalapozott és érzett erkölcsiséggel szembeállítja a mélyebb jogában megsértett férj és fejedelem jogát. Ez a különbség először külsőségesnek látszik, mivel mind a két fél az erkölcsiséget védelmezi egy és ugyanazon területen, a családon belül. Aischylos tartalmas fantáziája, amelyet ezért ebből a szempontból is mindinkább nagyobbra kell becsülnünk, itt mégis olyan ellentétet fedezett fel, amely éppen nem felületes, hanem teljességgel lényeges. A gyermekek viszonya a szülőkhöz ugyanis a természeti mozzanat egységén nyugszik; a férj és feleség kötelékét ellenben olyan házasságnak kell tekintenünk, amely nemcsak pusztán természetes szeretetből, vér- és természetes rokonságból származik, hanem tudatos vonzalomból fakad s ennélfogva az öntudatos akarat szabad erkölcsiségéhez tartozik. Ezért bármennyire összefügg is a házasság a szerelemmel és érzéssel, mégis különbözik a szeretet természetes érzésétől, mert ettől függetlenül is elismer határozottan tudott kötelezettségeket, mégha elhalt is a szerelem. A házasélet szubsztancialitásának fogalma és tudása későbbi és mélyebb, mint a fiú és az anya természetes összetartozása, s kezdete az államnak mint a szabad, ésszerű akarat megvalósulásának. Hasonló módon a fejedelemnek a polgárokhoz való viszonyában is benne rejlik az egyenlő jognak, a törvényeknek, az öntudatos szabadságnak és a célok szellemiségének politikai összefüggése. Ez az alapja annak, hogy az eumenidák, a régi istennők igyekeznek megbüntetni Orestést, míg Apollón védelmezi a tiszta, tudó és magát tudó erkölcsiséget, a férj és a fejedelem jogát, amikor joggal így válaszol az eumenidáknak (Eum. 206—209. o.): Ha Klytaimnéstrát bűnéért nem érte volna utol a bosszú, valóban meggyaláznám és semmibe venném a végrehajtó Héra és Zeus oltalma alatt álló frigyeket.

Még érdekesebben, bár teljesen az emberi érzésbe és cselekvésbe helyezve jelenik meg ugyanez az ellentét az *Antigoné*ban, minden időknek egyik legfenségesebb, minden tekintetben legkitűnőbb művében. Ebben a tragédiában minden következetes; az állam köztörvénye s a belső családi szeretet és a fivér iránti kötelesség harcolva állnak szemben egymással; a családi érdek a nő pátosza, Antigonéé, a közösség jóléte Kreóné, a férfié. Polyneikés, saját szülővárosa ellen harcolva, elesett Thébai

kapui előtt, Kreón pedig, az uralkodó, nyilvánosan hirdetett törvény által halállal fenyeget mindenkit, aki a város amaz ellenségét az eltemetés tisztességében részesítené. De Antigoné nem törődik ezzel a paranccsal, amely csak az állam közjólétére vonatkozik; mint nővér, eleget tesz az eltemetés szent kötelességének, fivére iránti szeretetének kegyelete szerint. Közben az istenek törvényére hivatkozik; azok az istenek azonban, akiket ő tisztel, a Hadés alvilági istenei (Soph., Ant. 451 ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη), az érzés, a szeretet, a vérség belső istenei, nem a szabad, öntudatos népi és állami élet nappali istenei.

γ) A *harmadik* pont, amelyet a klasszikus művészetszemlélet teogóniájára való tekintettel kiemelhetünk, a régi istenek különbségét illeti hatalmukra és uralkodásuk időtartamára vonatkozóan. Itt három mozzanatra kell rámutatnunk.

αα) Először is az istenek keletkezése egymásutániság. Hésiodos szerint a Chaosból származik Gaea, Uranos, stb., azután Kronos és nemzedéke, végül Zeus az övéivel. Ez az egymásután egyfelől úgy jelenik meg, mint az elvontabb és alaktalanabb természeti hatalmaktól a konkrétabb és már határozottabban kialakult természeti hatalmakhoz való felemelkedés, másfelől mint kezdete annak, hogy a szellemi a természeti fölé emelkedik. Így pl. Aischylos az *Eumenidák*ban ezekkel a szavakkal szólaltatja meg Pythiát a delphi templomban: Ezzel az imával az első jósnőt, Gaeát tisztelem meg, utána pedig Themist, akinek anyja után mint másodiknak volt a székhelye a jóslásnak ezen a helyén. Pausanias ellenben, aki szintén a Földet mondja első jóslatmondónak, azt írja, hogy a Föld azután Daphnét rendelte hirdetőnek. Ismét más sorrendben Pindaros az *Éjszakát* helyezi előre, ennek utódjává teszi meg Themist, Themis utódjává Phoibét, mígnem végül eljut Phoiboshoz. Érdekes volna nyomon követni e meghatározott különbségeket; ennek azonban nem itt a helye.

ββ) Az egymásután továbbá, mivel benne éppannyira a magukban elmélyültebb és tartalmasabb istenekhez való továbbhaladásnak kell érvényesülnie, megjelenik a korábbi és elvontabb istenek lefokozásának formájában is, magán a régi istennemzedéken belül. Az első legrégibb hatalmaktól elrabolják uralmukat, ahogyan Kronos megfosztotta trónjától Uranost, s helyükbe a későbbiek ülnek.

γγ) Ezáltal az átalakulásnak ez a negatív viszonya, amelyről eleve megállapítottuk, hogy a klasszikus művészeti forma ez első

lépcsőfokának lényege, most egyben emez első lépcsőfok tulajdonképpeni központjává válik; s mivel a megszemélyesítés itt az az általános forma, amelyben az isteneket elképzelik, s az előrehaladó mozgás az emberi és szellemi egyéniség felé tart, habár ez először még csak határozatlan és formátlan alakban lép fel, azért a fantázia az újabb istenek negatív magatartását a régiekkel szemben mint harcot és háborút szemlélteti. A lényeges haladás azonban az, amely a természettől a szellemhez mint a klasszikus művészet igazi tartalmához és tulajdonképpeni formájához vezet. Ez a haladás és azok a harcok, amelyeknek segítségével ez a haladás szemünk előtt létrejön, már nem tartoznak a régi istenek kizárólagos körébe, hanem ahhoz a háborúhoz, amellyel az új istenek megalapozzák tartós uralmukat a régiek felett.

c) A természet és szellem ellentéte magán- és magáértvalósága szerint szükségszerű. Mert a szellemnek mint igazi totalitásnak fogalma, mint már előbb láttuk, *magánvalósága szerint* csak annyi, hogy szétválik magábanvaló objektivitásra és magábanvaló szubjektumra, hogy ez ellentét révén a természetből származtassa magát, azután pedig mint a természet legyőzője és a felette való hatalom szabad és derűs legyen iránta. Ez a főmozzanat magának a szellemnek lényegében ezért egyik főmozzanata annak a képzetnek is, melyet a szellem önmagáról alkot magának. Történeti, valóságos módon ez az átmenet megmutatkozik abban, hogy a természeti ember a maga átalakulásában előrehaladt a jogszerű állapothoz, a tulajdonhoz, a törvényekhez, alkotmányhoz, politikai élethez; isteni, örök módon ez annak a képzete, hogy a természeti hatalmakat legyőzték a szellemi-egyéni istenek.

a) Ez a harc abszolút katasztrófát jelent, s az istenek lényeges tette, amely által csak most tárul fel a főkülönbség a régi és az új istenek között. Ezért arra a háborúra, amely megmutatja ezt a különbséget, nem úgy kell utalnunk, mint olyan mítoszra, amely csak annyit ér, mint bármelyik más, hanem annak a mítosznak kell tekintenünk, amely fordulópont és az új istenek megteremtését fejezi ki.

β) Ennek a hatalmas istenharcnak az eredménye a titánok bukása, az új istenek kizárólagos győzelme, akiknek képét azután biztosított uralmukban a fantázia minden irányban kialakította. A titánokat ellenben száműzik, s a föld bensejében kell lakniok, vagy — mint Ókeanosnak — a napfényes, derűs világ-

nak sötét peremén kell tartózkodniok, vagy ezenkívül is még sokféle büntetést kell elszenvedniök. Prométheust például a szkíthiai hegységhez láncolják, s itt a sas telhetetlenül mindig újra kinövő máját marcangolja; hasonló módon gyötri Tantalost az alvilágban végtelen és olthatatlan szomjúság; Sisyphosnak pedig mindig ismét lefelé gördülő sziklatömböt kell hasztalanul újból és újból felfelé hengerítenie. Ezek a büntetések, mint maguk a titáni természeti hatalmak is, a magában mértéktelent, a rossz végtelenséget, a kellés sóvárgását vagy a szubjektív természeti vágy telhetetlenségét jelentik: e vágy a maga állandó ismétlődésében nem jut el a kielégülés végső nyugalmához. Mert a görögök helyes isteni érzéke a távolba és meghatározatlanba való kalandozást nem tekintette, a modern vágyódás módjára, valami legmagasabbrendű dolognak az ember számára, hanem kárhozatosnak tartotta s a Tartarosba utalta.

γ) Ha most általánosságban azt kérdezzük, mi az, aminek mostantól fogva háttérbe kell lépnie a klasszikus művészet számára és nem számíthat többé végső formának és megfelelő tartalomnak, akkor elsősorban a természeti elemek jönnek tekintetbe. Ezzel az új istenek világa számára elesik mindaz, ami zavaros, fantasztikus, homályos, minden vad összekeveredése a természetinek és a szelleminek, a magukban szubsztanciális jelentéseknek és az esetleges külsőségeknek. Az új istenek e világában az olyan határtalan képzelet termékei, amely nem ismeri még a szelleminek mértékét, már nem találnak helyet, és joggal kell kerülniök a világos nappali fényt. Mert a nagy kabirokat, a korybantokat, a nemzőerő ábrázolásait stb. kicsinosíthatjuk, amennyire csak akarjuk, az efféle szemléletek — nem is szólva az öreg Baubóról, akit Goethe emsén elől nyargaltat a Blocksbergen — mégis minden vonásukban többé vagy kevésbé még a tudat derengéséhez tartoznak. Csak a szellemi hozza napfényre magát; ami nem nyilatkozik meg és önmagában világosan nem értelmezi magát, az szellem nélküli, s ismét visszahull az éjbe és sötétségbe. A szellemi azonban megnyilatkozik, s mivel maga határozza meg külső formáját, megtisztul a fantázia önkényétől, az alakok elmosódásától és a többi zavaros szimbolikus járuléktól.

Hasonlóképpen háttérbe szorultnak találjuk most az emberi működést is, amennyiben a puszta természeti szükséglet és ennek kielégítésére korlátozódik. A régi jog, Themis, Diké stb., elveszti korlátlan érvényességét, mivel nem az öntudatos szel-

lemből fakadó törvények határozták meg; s éppígy megfordítva a pusztán helyi jellegű, bár még van némi szerepe, általános istenalakokká változik, amelyekben már csak hátrahagyott nyomként marad vissza. Mert ahogyan a trójai háborúban *egy* népként harcoltak és győztek a görögök, úgy a homérosi istenek is, miután megvívták már harcukat a titánokkal, magában szilárd és meghatározott istenvilágot alkotnak, amelyet azután teljességgel a későbbi költészet és szobrászat egyre tökéletesebben meghatározott és megszilárdított. Ez a legyőzhetetlen szilárdság a görög istenek tartalmát illetően egyedül a szellem, de nem a szellem a maga elvont bensőségében, hanem, — mivel azonos a neki megfelelő külső létezésével, ahogyan Platónnál test és lélek — mint természettől fogva *egy* és ebben a szilárd egyöntetűségben isteni és örök.

3. A negatívakként tételezett mozzanatok pozitív fenntartása

Ámde az új istenek győzelme ellenére is a klasszikus művészeti formában a régi, részint eddig megvizsgált eredeti formájában, részint megváltozott alakban, fennmarad és tiszteletben részesül. Csak a korlátolt zsidó nemzeti isten nem tűrhet meg maga mellett más isteneket, mert mint az Egy állítólag minden, noha meghatározottságánál fogva nem jut túl azon a korlátozottságon, hogy csak népének istene. Mert általánosságát tulajdonképpen csak a természet megteremtése által mutatja meg mint ég és föld ura; máskülönben azonban Ábrahám istene, aki Izrael gyermekeit kivezette Egyiptomból, törvényeket adott a Szinaj hegyről, a zsidóknak juttatta Kánaán földjét; a zsidó néppel szorosan azonosulva egészen partikuláris módon csak ennek a népnek az istene, s ezáltal általában sem mint szellem nincs pozitív összhangban a természettel, sem pedig meghatározottságából és objektivitásából nem vonult igazán vissza mint abszolút szellem a maga általánosságába. Ezért oly buzgó ez a kemény nemzeti isten s féltékenységében azt parancsolja, hogy másutt csupa hamis bálványt lássanak. A görögök viszont isteneiket megtalálták minden népnél, s az idegen elemet felvették magukba. Mert a klasszikus művészet istenének szellemi és testi egyénisége van; ennek következtében nem az Egy és Egyetlen, hanem *különös* istenség, amely, mint minden különös, a külö-

nősnek egy körét látja maga körül vagy magával szemben saját másaként, amelyből ered, s amely meg tudja őrizni a maga érvényességét és értékét. Úgy vagyunk ezzel, mint a természet különös szféráival. Jóllehet a növényvilág a geológiai természeti alakulatok igazsága, viszont az állat a növényvilág magasabbrendű igazsága, a hegység és az iszapos föld mégis megmarad mint a fák, bokrok és virágok talaja, s ezek viszont nem vesztik el egzisztenciájukat az állatvilág mellett.

a) A legelső forma, amelyben a görögök megőrizték a régit: a *misztériumok*. A görög misztériumok nem voltak titokzatosak abban az értelemben, hogy a görög nép ne ismerte volna általában tartalmukat. Ellenkezőleg, például a legtöbb athéni és egy sereg idegen az eleusisi titkok beavatottjai közé tartozott, de nem volt szabad beszélniök arról, amire a beavatás megtanította őket. Újabban különösen sokat fáradoztak azon, hogy kikutassák ama képzetek közelebbi mibenlétét, amelyeket a misztériumok tartalmaztak, s amaz istentiszteleti cselekményekét, amelyeket ünnepükön végrehajtottak. Úgy látszik azonban, egészben a misztériumokban nem rejlett semmiféle nagy bölcsesség vagy mély felismerés, hanem megőrizték csupán a régi hagyományokat, annak alapját, amit később a valódi művészet átalakított, s ezért nem az igazi, a magasabbrendű, a jobb volt a tartalmuk, hanem a silányabb és az alacsony. Ezt a szentnek tartott elemet nem fejezték ki világosan a misztériumokban, csak szimbolikus vonásokban hagyták hátra. S valóban, a felnem-tártnak, ki-nem-mondottnak jellege megilleti a régit, a tellurikust, a sziderikust, a titánikust is; mert csak a szellem nyilvánvaló és megnyilatkozó. Ebben a tekintetben a szimbolikus kifejezésmód a titokzatosnak másik oldala a misztériumokban, mivel a szimbolikusban a jelentés homályos marad, és másvalamit tartalmaz, mint amit közvetlenül ad a külső, amelyen ábrázolódnia kell. Így például Démétér és Bakchos misztériumait szellemileg is értelmezték, s ezáltal e misztériumok mélyebb értelmet kaptak; e tartalom számára azonban formája külsőleges maradt, úgyhogy a tartalom nem léphetett ki világosan formájából. A művészetre a misztériumok ezért csekély befolyással voltak, mert bár Aischylosról azt beszélik, hogy nagyon is szándékosan árult el némi misztikusat Démétérről, mégis az, amit elmond, arra korlátozódik, hogy Artemis Ceres lánya volt, ez pedig nem nagy bölcsesség.

b) Másodszor tisztábban bevilágít a régi istenek tisztelete és megőrzése magába a művészeti ábrázolásba. Az előző fokon például Prométheusról mint a megbüntetett titánról beszéltünk. Éppígy azonban viszontlátjuk őt megszabadulva is. Mert miként a föld és a nap, úgy a tűz is, amelyet Prométheus hozott le az embereknek, a húsevés, amelyre ő tanította meg őket, az emberi létezés lényeges mozzanata, a szükségletek kielégítésének szükségszerű feltétele, s így Prométheust is sokáig részesítették tiszteletben. Sophoklés *Oidipus Kolonosban* című művében például ezt mondják (54—56. v.):

> *Itt ez az egész környék szent, mert védi a*
> *dicső Poseidón és a tűz-hozó titán,*
> *Prométheus.*
>
> (Babits Mihály fordítása)

Egy skoliaszta ehhez hozzáfűzi, hogy Prométheust az Akadémiában is együtt tisztelik Athénével, éppúgy, mint Héphaistost, s az istennő ligetében mutatnak egy templomot, valamint egy régi piedesztált a bejáratnál, amelyen ott van mind Prométheusnak, mint Hephaistosnak a képmása; Prométheust azonban, Lysimachidés közlése szerint, mint elsőt és idősebbet ábrázolták, kezében jogart tartva, míg Héphaistost mint ifjabbat és másodikat, s mindkettőnek közös oltára van a piedesztálon. Prométheusnak a mítosz szerint nem is kellett tartósan elszenvednie büntetését: Héraklés megszabadította őt bilincseitől. Ebben a megszabadítási történetben ismét néhány figyelemre méltó vonás fordul elő. Prométheus ugyanis azért szabadul meg kínjaitól, mert tudtára hozza Zeusnak, milyen veszély fenyegeti Zeus birodalmát tizenharmadik leszármazottja részéről. Ez az ivadék Héraklés, akinek pl. Aristophanés *A madarak*-jában (1645—48. v.) azt mondja Poseidón, hogy önmagát károsítja meg, ha szerződésre lép az istenuralomról való lemondás ügyében, mert hiszen az övé lesz minden, amit Zeus hátrahagy, ha meghal. És csakugyan Héraklés az egyetlen ember, aki feljutott az Olymposra, aki halandóból istenné vált, s magasabban áll, mint Prométheus, aki titán maradt. Héraklés és a Héraklidák nevéhez fűződik a régi uralkodónemzetségek megdöntése is. A Héraklidák megtörik ama régi dinasztiák és királyi házak hatalmát, amelyekben az uralkodó önkény a maga céljai és féktelenségei tekintetében, valamint a lakosokhoz való viszonyban nem ismer el semmiféle törvényt maga felett, s ezért szörnyű, irtózatos tet-

teket visz véghez. Héraklés, maga is egy uralkodó szolgálatában állva, nem pedig mint szabad ember, legyőzi ennek a hatalmas akaratnak a durvaságát. Hasonlóképpen, hogy a korábban már használt példáknál maradjunk, ehelyütt is újból Aischylos *Eumenidák*-jára emlékeztethetünk. Az Apollón és az eumenidák közötti harcot az areopagos döntésének kell elsimítania. Az összeütközést emberi törvényszéknek kell megoldania, mint olyan egésznek, amelynek élén Athéné, maga a konkrét népszellem áll. A bírák ugyanannyi szavazatot adnak az elmarasztalásra, mint a felmentésre, mivel egyformán tisztelik az eumenidákat és Apollónt; Athéné fehér köve azonban Apollón javára dönti el a vitát. Az eumenidák, megharagudva Athénének ezen ítélete miatt, szót emelnek, de Pallas megnyugtatja őket, tiszteletet és oltárokat ígér nekik a híres kolonosi ligetben. Az eumenidák ezért azzal tartoznak Pallas népének, hogy (901. v. s kov.) védelmet nyújtsanak minden baj ellen, amely *természeti* elemektől, a földtől, az égtől, a tengertől és a szelektől származik, hogy elhárítsák az aratások terméketlenségét, az eleven magvak, termények, születések sikertelenségét. Pallas viszont magára vállalja Athénben a háborús viszályok és a szent harcok gondját. Hasonlóképpen Sophoklés *Antigoné*jában nemcsak Antigoné szenved és pusztul el; ellenkezőleg, azt látjuk, hogy Kreón éppúgy megbűnhődik felesége és Haimón fájdalmas elvesztésével, akik Antigoné halála következtében szintén elpusztulnak.

c) Végül *harmadszor* a régi istenek nemcsak megtartják helyüket az újak mellett, hanem, ami fontosabb, a természeti alap megmarad magukban az új istenekben és tartós tiszteletben részesül, mivel megfelelvén a klasszikus eszmény szellemi egyéniségének, az új istenekben is utána cseng.

a) Ez gyakran arra csábította az embereket, hogy a görög isteneket emberi alakjuk és formájuk alapján az ilyen természeti elemek puszta *allegóriáiként* fogják fel. Pedig nem azok. Így például elég gyakran hallunk beszélni Héliosról mint a nap istenéről, Dianáról mint a hold istennőjéről vagy Neptunusról mint a tenger istenéről. A görög képzetekre azonban nem alkalmazhatjuk a természeti elemnek mint tartalomnak és az emberalakú megszemélyesítésnek mint formának ezt a szétválasztását, valamint kettejüknek külsőleges összekapcsolását mint isten puszta uralmát a természeti dolgok felett, ahogyan megszoktuk az ószövetségből. Mert a görögöknél sehol sem találjuk ezt a kifejezést ὁ θεὸς τοῦ ἡλίου, τῆς θαλάσσης (a nap istene, a

tenger istene) stb., pedig ha e viszony szemléletükben szerepelt volna, bizonyára használatos lett volna a kifejezés is. Hélios a nap mint isten.

β) Ugyanakkor azonban meg kell itt maradnunk amellett, hogy a görögök nem tekintették a természetet mint olyat máris isteninek. Ellenkezőleg, megvolt az a határozott képzetük, hogy a természeti nem az isteni; ez részint kimondatlanul benne van abban, hogy mik az isteneik, részint kifejezetten is kiemelték. Plutarchos például az Isisről és Osirisről írt művében a mítoszok és az istenek magyarázatának különböző módjairól is szól. Isis és Osiris az egyiptomi szemlélethez tartoznak és még inkább természeti elemek alkották a tartalmukat, mint a megfelelő görög istenekét, mivel csupán azt a vágyódást és harcot fejezik ki, hogy a természetiből kiemelkedve továbbhaladjanak a szellemihez; később Rómában nagy tiszteletben részesültek és főmisztériumként szerepeltek. Plutarchos mégis úgy véli, hogy méltatlan dolog lenne, ha mint napot, földet vagy vizet magyaráznók őket. Csak mindazt kell a természeti elemeknek tulajdonítani, ami a napban, a földben stb. mértéktelen és rendetlen, fogyatékos vagy szertelen, és csak ami jó és szabályszerű, az Isis műve, az értelem pedig, a *λόγος*, Osiris műve. Ennélfogva nem a természetit mint olyant mondják ezekben az istenekben szubsztanciálisnak, hanem a szellemit, az általánost, a *λόγος*-t, az értelmet, a törvényszerűt.

Minthogy így felismerték az istenek szellemi természetét, azért a görögök éppannyira meg is különböztették a határozottabb természeti elemeket az új istenektől. Megszokták ugyan, hogy Héliost és Selénét Apollónnal és Diánával azonosítsuk; de Homérosnál ezek mint egymástól különbözők fordulnak elő. Ugyanez áll Ókeanosra és Poseidónra és másokra is.

γ) Harmadszor azonban az új istenekben megmarad valamilyen utóhangzása a természeti hatalmaknak, s ezeknek a működése hozzátartozik maguknak az isteneknek szellemi egyéniségéhez. Fentebb megokoltuk már a szelleminek és a természetinek ezt a pozitív egyesülését a klasszikus művészet eszményeiben, ezért itt néhány példa említésére szorítkozhatunk.

αα) Poseidónban, miként Pontusban és Ókeanosban, a földet körüláramló tenger hatalma rejlik, de hatalma és tevékenysége messzebbre ér; ő építette Iliont s mentsvára volt Athénnak; általában városalapítóként tisztelik, amennyiben a tenger a hajózásnak, a kereskedésnek és az emberek kapcsolatának

eleme. Éppígy Apollón, az új isten, a tudás fénye, a jóslatmondó, s mégis megőriz valamelyes hasonlóságot Héliosszal, mint a nap természetes fényével. Azon vitatkoztak ugyan — például Voss és Creuzer — kell-e Apollónt a nap értelmében is venni, avagy sem; valójában azonban azt mondhatjuk, hogy ő a nap, még nem is az, mivel nem szorítkozik erre a természeti tartalomra, hanem a szelleminek jelentéséhez emelkedik fel. Már önmagában is szükségképp feltűnő, milyen lényeges összefüggésben állnak egymással alapmeghatározásuk szerint tudás és megvilágosodás, a természet és a szellem fénye. A fény ugyanis mint természeti elem nyilvánvalóvá tesz; anélkül, hogy magát látnók, láthatóvá teszi a megvilágított tárgyakat. A fény által minden dolog elméleti módon másértvalóvá válik. A nyilvánvalóvátevésnek ugyanezt a jellegét mutatja a szellem, a tudat szabad fénye, a tudás és a megismerés. Ama szférák különbözőségén kívül, amelyekben ez a kettős nyilvánvalóvá-teves tevékenynek bizonyul, a különbség csupán abban van, hogy a szellem önmagát nyilvánítja ki, és abban, amit nekünk ad, vagy ami az ő számára létrejön, önmagánál marad; a természet fénye viszont nem önmagát, hanem ellenkezőleg, a számára »mást« és külsőlegest teszi észlelhetővé, s ebben a vonatkozásban kilép ugyan önmagából, de nem tér vissza önmagába, mint a szellem, ezért nem is éri el azt a magasabb egységet, hogy a másban önmagánál legyen. Ahogyan mármost fény és tudás szorosan összefügg egymással, úgy Apollónban is, mint szellemi istenben, megtaláljuk még a nap fényére való emlékezést. Így például Homéros a görögök táborában dúló pestist Apollónnak tulajdonítja, akit itt a nyári forróságban a nap működésének tekintenek. Éppígy halálos nyilai bizonyára szimbolikusan összefüggnek a napsugarakkal. A külső ábrázolásban azután közelebbi külső jeleknek kell meghatározniok, hogy főképpen melyik jelentésben kell vennünk az istent.

Különösen, ha nyomon követjük az új istenek keletkezéstörténetét, akkor, mint Creuzer erősen kiemelte, felismerhető az a természeti elem, melyet a klasszikus eszmény istenei megőriznek magukban. Így például Jupiterben utalásokat találunk a napra, Héraklés tizenkét munkája pedig, pl. útja, amelyen megszerzi a hesperidák almáit, ugyancsak a napra és a tizenkét hónapra vonatkozik. Dianának »a természet általános anyja« meghatározás szolgál alapul; így pl. a régi és az új között ingadozó ephesosi Dianának főtartalma általában a természet, a nem-

zés és a táplálás, s ezt a jelentést jelzi külső alakja is emlőivel stb. A görög Artemisnek viszont, az állatölő vadászistennőnek emberileg szép, szűzi alakjában és önállóságában egészen háttérbe szorul ez a mozzanat, bár a félhold és a nyilak még mindig Selénére emlékeztetnek. Hasonló módon válik Aphrodité is annál inkább természeti hatalommá, minél inkább követjük eredetét Ázsia felé; amikor pedig átjön a tulajdonképpeni Görögországba, akkor kidomborodik a kellemnek, a bájnak, a szerelemnek szellemileg egyénibb mozzanata, amelyből azonban semmiképpen sem hiányzik a természeti alap. Ceresnek ugyanígy a természet termékenysége a kiindulópontja; ez aztán továbbvezet a szellemi tartalomhoz, amelynek viszonyai a földművelésből, a tulajdonból stb. adódnak. A múzsák megtartják a forrás mormolását természeti alapjukul, és magát Zeust is általános természeti hatalomnak kell venni; mint a »mennydörgőt« tisztelik, noha a mennydörgés Homérosnál már a nemtetszés vagy tetszés jele, *omen*, s ezáltal vonatkozásba kerül a szellemivel és az emberivel. Junóban is van valami, ami természetileg emlékeztet az égboltozatra és arra a légkörre, amelyben az istenek járnak. Így mondják például, hogy Zeus Juno mellé fektette Héraklést, s amikor az ellökte magától a gyermeket, a kiömlött tejből keletkezett a tejút.

ββ) Ahogyan mármost az új istenekben egyrészt lefokozták, másrészt fenntartották az általános természeti elemeket, úgy történik ez az állatival mint olyannal is, amelyet az előzőkben csak lefokozásában kellett megvizsgálnunk. Most az állatinak is pozitívabb helyet jelölhetünk ki. Mivel azonban a klasszikus istenek lehántották a szimbolikus alakulásmódot, s az önmagának világos szellemet kapják tartalmul, azért most a szimbolikus állati *jelentésnek* el kell enyésznie abban a mértékben, amelyben az állati *alak* elveszti azt a jogát, hogy meg nem felelő módon az emberivel keveredjék. Ezért csak mint pusztán jellemző attributum fordul elő, s az istenek emberalakja mellé állítják. Így látjuk a sast Jupiter mellett, a pávát Juno mellett, a galambokat Venus kíséretében, a kutyát, Anúbist, mint az alvilág őrét, stb. Ha tehát maradt is még valami szimbolikus a szellemi istenek eszményein, az mégis elveszti eredeti jelentését, s a természeti jelentés mint olyan, amely előbb lényeges tartalma volt, már csak maradványként és olyan partikuláris külsőségként marad vissza, amely esetlegessége miatt olykor bizarrnak tetszik, mivel már nem lakozik benne a korábbi jelentés. Mivel továbbá ezeknek az isteneknek a benseje a szellemi és az emberi, azért a kül-

sőlegesség is most *emberi* esetlegességgé és gyengévé válik rajtuk. Ebben a vonatkozásban még egyszer emlékeztethetünk Jupiter sokféle szerelmi viszonyára. Eredeti szimbolikus jelentésük szerint, mint láttuk, a nemzés általános tevékenységére, a természet elevenségére vonatkoznak. Azonban mint Jupiter szerelmi viszonyai, amelyek — amennyiben a Hérával való házasságot szilárd, szubsztanciális viszonynak kell tekintenünk — a hitvessel szemben elkövetett hűtlenségként jelennek meg, véletlen kalandok alakját öltik fel és szimbolikus értelmüket felcserélik önkényesen kitalált, könnyelmű történetek jellegével.

A puszta természeti hatalmaknak és az állatinak, valamint a szellemi viszonylatok elvont általánosságának e lefokozásával és mindezeknek a szellemi, a természettől áthatott és a természetet átható egyéniség magasabbrendű önállóságába való újrafelvételével be is fejeztük a szükségszerű keletkezéstörténetet mint a klasszikus lényegének sajátos előfeltételét: az eszmény ezen az úton önmaga által tette magát azzá, ami saját fogalma szerint. A szellemi isteneknek ez a fogalmuknak megfelelő realitása elvezet bennünket a klasszikus művészeti forma tulajdonképpeni eszményeihez, amelyek szemben a legyőzött régivel, az elmúlhatatlant ábrázolják; mert a múlandóság általában abban rejlik, hogy a fogalom és létezése nem felelnek meg egymásnak.

A KLASSZIKUS MŰVÉSZETI FORMA ESZMÉNYE

Hogy mi az eszmény tulajdonképpeni lényege, azt láttuk már a művészeti szép általános vizsgálata során. Itt azt a *klasszikus* eszmény speciális értelmében kell vennünk; ennek fogalmát szintén megkaptuk már a klasszikus művészeti forma fogalmával. Mert az az eszmény, amelyről most szólnunk kell, csupán abban áll, hogy a klasszikus művészet valóban eléri és létrehozza azt, ami legbensőbb fogalma. *Tartalmául* ezen az álláspontón a szellemit ragadja meg, amennyiben ez a természetet és hatalmait saját területére vonja, s így nem puszta bensőségként és a természet feletti uralomként ábrázolódik; *formájául* pedig az emberi alakot, tettet és cselekvést veszi, amelyeken a szellemi teljes szabadságban tisztán átcsillog s az alak érzékiségébe beleéli magát nem mint valami, csupán szimbolikusan utaló külsőségbe, hanem mint olyan létezésbe, amely megfelelő egzisztenciája a szellemnek.

E fejezet határozottabb tagolását a következőképpen állapíthatjuk meg:

Először ama klasszikus eszmény *általános* természetét kell megvizsgálnunk, amelynek mind tartalma, mind formája az emberi, s amely úgy dolgozza egymásba a két oldalt, hogy a legtökéletesebben megfeleljen egymásnak.

Másodszor azonban, minthogy itt az emberi egészen elmerül a testi alakban és a külső megjelenésben, azért olyan *meghatározott* külső alakká válik, amelynek csak meghatározott tartalom felel meg. Mivel ezáltal az eszmény egyúttal mint *különösség* áll előttünk, ebből az emberi létezés *különös* isteneinek és hatalmainak köre adódik számunkra.

Harmadszor a különösség nem áll meg csupán *egy* meghatározottság absztrakciójánál, amelynek lényeges jellege alkotná az egész tartalmat s az ábrázolás egyoldalú elvét, hanem

éppúgy totalitás magában s ennek *egyéni* egysége és összhangja is. E beteljesedés nélkül a különösség sivár és üres volna, s nem volna meg benne az az elevenség, amely nem hiányozhatik az eszményből semmiféle vonatkozásban.

Az általánosság, különösség és egyéni egyediség e három oldaláról most közelebbről kell tekintenünk a klasszikus művészet eszményét.

1. A klasszikus művészet eszménye általában

Már fentebb érintettük a görög istenek eredetének kérdéseit, amennyiben az eszményi ábrázolás tulajdonképpeni középpontját alkotják, és azt láttuk, hogy hozzátartoznak a művészet által átalakított hagyományhoz. Ez az átalakítás csak kettős lefokozás által mehetett végbe: egyfelől az általános természeti hatalmak és megszemélyesítésük lefokozása, másfelől az állatinak és az állati lét szimbolikus jelentésének és alakjának lefokozása által, s ily módon adódott igazi tartalmául a szellemi, igazi formájául az emberi megjelenésmód.

a) Mivel mármost a klasszikus eszmény lényegileg csak a megelőzőnek ilyen átalakítása révén jön létre, azért a legelső, amit meg kell állapítanunk róla, az, hogy a szellemből születik, s ennélfogva költők és művészek legbensejéből és legsajátabb valójából eredt, akik éppoly világos, mint szabad megfontoltsággal a művészi alkotás tudatában és célzatával hozták azt létre. Ennek a létrehozásnak azonban látszólag ellentmond az a tény, hogy a görög mitológia régibb hagyományokon alapul és külföldi, keleti elemekre utal. Hérodotos például, noha a már idézett helyen azt mondja, hogy Homéros és Hésiodos alkották meg a görögöknek isteneiket, más helyeken mégis ugyanazokat a görög isteneket szoros összefüggésbe hozza egyiptomi stb. istenekkel. Mert a második könyvben (49. fej.) kifejezetten elbeszéli, hogy »Dionysos« nevét Melampos hozta a helléneknek; ő vezette be a falluszkultuszt és az egész áldozati ünnepet, de némi eltéréssel, mivel Melampos a Dionysos-kultuszt bizonyára a tyrusi Kadmostól és a föníciaiaktól tanulta, akik Kadmosszal jöttek Boiotiába. Ezek az ellentétes közlések újabban érdeklődést keltettek, különösen Creuzer fáradozásaival kapcsolatban; Homérosban pl. a régi misztériumokat és mindazokat a forrásokat igyekszik megtalálni, melyek Görögországban folytak egyvé-

ázsiai, pelaszg. dodonai, trák. szamotrák, frígiai, hindu, buddhista, föníciai, egyiptomi, orfikus elemeket — a speciális helynek és mas részleteknek végtelen sok hazai elemével együtt. E sokféle áthagyományozott kiindulópontnak ellentmond persze az első pillantásra az, hogy állítólag ama költők adtak nevet és alakot az isteneknek. Azonban a két mozzanat, hagyomány és önálló alkotás, teljességgel összeegyeztethető. A hagyomány az első, a kiindulópont, amely alkatelemeket szolgáltat ugyan, de még nem hozza magával a tulajdonképpeni tartalmat és a valódi formát az istenek számára. Ezt a tartalmat azok a költők a maguk szelleméből merítették és szabad átalakítással megtalálták számára az igazi alakot is; ezáltal valóban létrehozóivá lettek annak a mitológiának, amelyet a görög művészetben csodálunk. De azért másfelől a homérosi istenek koránsem pusztán szubjektív kitalálások vagy puszta csinálmányok, hanem a görög népnek és nemzeti vallásos alapjainak szellemében és hitében gyökereznek. Ők az abszolút erők és hatalmak, a görög képzelet legmagasabb foka, a szépnek általában középpontja, melyet maga a múzsa sugalmazott a költőnek.

Ebben a szabad alkotásban a művész egészen más helyet foglal el, mint Keleten. A hindu költőknek és bölcseknek is készen talált anyag szolgál kiindulópontul: természeti elemek, az ég, állatok, folyók, stb., vagy az alak és tartalom nélküli brahman tiszta absztrakciója; ihletük azonban a szubjektivitás bensejének szétrombolása; mert ez a szubjektivitás azt a nehéz feladatot kapja, hogy feldolgozza az ilyen, számára külsőleges anyagot, s minden szilárd, abszolút irányt nélkülöző fantáziájának mértéktelenségénél fogva nem lehet igazán szabad és szép a maga alkotásaiban, hanem féktelen alkotótevékenységnek és az anyagban való kalandozásnak kell maradnia. Hasonlatos ez ahhoz az építőmesterhez, aki nem tiszta talajra épít; félig leomlott falak régi romjai, dombok, előreugró sziklák akadályozzák őt, mert kívül esnek azokon a különleges célokon, amelyek szerint konstrukcióját meg kellene valósítania; s csupán vad, harmóniátlan, fantasztikus alakulatot tud létrehozni. Amit alkot, az nem szabadon saját szelleméből teremtő fantáziájának a műve. — Megfordítva, héber költők olyan kinyilatkoztatásokat tárnak elénk, amelyeket az Úr mondatott el velük, úgyhogy az alkotó itt ismét a művész egyéniségétől és teremtő szellemétől különálló, különböző, tudattalan ihlet, mint ahogy a fenségességben általában az elvont, az örök lényegileg egy számára máshoz és

külsőlegeshez való viszonyban válik szemléletessé és tudatossá.

A klasszikus művészetben ellenben a művészek és költők persze próféták, tanítók is, akik meghirdetik és kinyilatkoztatják az embernek, hogy mi az abszolút és isteni; azonban *először* is

α) isteneik tartalma nem az, amit az emberi szellem csupán a természet külsejeként fog fel, vagy az egyetlen istenség absztrakciója, amelynél csak felületes megformálás vagy az alaktalan bensőség marad meg, hanem tartalmuk az emberi szellemből és emberi létezésből fakad, s ennélfogva az emberi szív sajátja; olyan tartalom, amellyel az ember szabadon mint önmagával egyesülhet, mivel az, amit létrehoz, önmagának legszebb terméke.

β) Másodszor a művészek éppannyira *poéták* is, ennek az anyagnak és tartalomnak szabadon önmagán nyugvó alakká formálói. Ebből a szempontból mármost a görög költők valóban alkotó költőknek bizonyulnak. Mindazt a sokféle idegen alkatelemet olvasztótégelybe tették, de nem csináltak belőle kotyvalékot, mint valami boszorkányüstben, hanem a mélyebb szellem tiszta tüzében elemésztettek mindent, ami zavaros, természeti, tisztátalan, idegen, mértéktelen; mindezt elégették és megtisztultan jelentették meg az alakot, amely csak homályosan emlékeztetett arra az anyagra, amelyből formálták. Munkájuk ebben a tekintetben részint abban állott, hogy lehántsák a formátlant, szimbolikust, nem-szépet és torzalakút, amely előttük volt a hagyomány anyagában, részint pedig abban, hogy kiemeljék a tulajdonképpeni szellemit, amelyet egyéníteniök kellett, s melynek számára meg kellett keresniök vagy ki kellett találniok a megfelelő külső megjelenést. Itt lép fel, mint láttuk, szükségszerűen az emberi alak, valamint az emberi cselekedeteknek és eseményeknek már nem puszta megszemélyesítésként használt formája, mint az egyetlen megfelelő realitás. Ezeket a formákat is a valóságban készen találja ugyan a művész, de rajtuk ugyancsak meg kell semmisítenie az esetlegest, az oda nem illőt, mielőtt bebizonyulhat, hogy megfelelnek az emberi szellemi tartalmának, amely lényege szerint felfogva, az örök hatalmak és istenek képzeletévé válik. Ez a művésznek szabad, szellemi és nemcsak önkényes alkotása.

γ) Mivel *harmadszor* az istenek nemcsak önmagukért léteznek, hanem a természet és az emberi történések konkrét valóságán belül is tevékenyek, azért a költők munkássága arra is

irányul, hogy felismerjék az istenek jelenlétét és működését ebben az emberi dolgokra való vonatkozásban, hogy értelmezzék a különöst a természeti jelenségekben, az emberi tettekben és sorsokban, amelyekkel az isteni hatalmak összefonódottaknak látszanak s ezzel osztozzanak a pap, a *mantis*, munkájában. Mi, mai prózai reflexiónk álláspontján, a természeti jelenségeket általános törvényekből és erőkből, az emberek cselekedeteit pedig belső szándékaikból és öntudatos céljaikból magyarázzuk; a görög költők azonban mindenütt az istenit kutatják, s az emberi tevékenységeket az istenek cselekedeteivé alakítva, az ilyen értelmezéssel teremtik csak meg az istenek hatalmának különböző megnyilvánulásait. Mert az ilyen értelmezések tömege olyan cselekedetek tömegét adja, amelyekben megnyilvánul, hogy mi az egyik vagy a másik isten. Ha fellapozzuk például a homérosi költeményeket, csaknem egyetlen olyan jelentős eseményt sem találunk ott, amelyet közelebbről ne értelmeznének az istenek akaratával vagy valóságos segítségével. Ezek az értelmezések a költők belátása, magukteremtette hite, szemlélete, mint ahogy Homéros is gyakran a saját nevében mondja ki őket, s csak részben adja szereplőinek, a papoknak vagy hősöknek a szájába. Mindjárt az *Ilias* kezdetén (I. 9—12. v.) a görögök táborában kitört dögvészt maga is azzal magyarázza, hogy Apollón haragra gerjedt Agamemnón ellen, mert ez nem akarta szabadon bocsátani Chrysés lányát; majd később (I. 94—100. v.) ugyanezt az értelmezést Kalchasszal hirdetteti a görögöknek.

Hasonló módon adja elő Homéros az *Odysseia* utolsó énekében, (amikor Hermés az élettelen kérők árnyékait az Asphodelos rétre vezette, s azok ott találják Achilleust és a többi hőst, aki Trója előtt harcolt, s végül Agamemnón is hozzájuk szegődik) hogyan írja le Agamemnón Achilleus halálát (Od. XXIV. 41—63. v.)*

És mi egész napon át harcoltunk: s tán a csatának
vége se lesz, ha viharral a nagy Zeus meg nem akasztja,
Majd miután a csatából elvittünk a hajókhoz,
lágy nyoszolyára helyeztünk, mostuk szép sima bőröd
langyos vízzel, olajjal, s hullatták az achájok
forró könnyeiket hosszan, nyírták le a fürtjük.
S jött a habokból édesanyád, vele tengeri népe,
hogy hallotta a hírt: és isteni zaj remegett át
végig a tengeren, és az achájok mind megijedtek.
S tán felugornak mind s elfutnak a görbe hajókhoz,
vissza ha nem szólítja a bölcs harcos szava őket:
Nestóré, akinek nem akadt soha párja tanácsban,

* A homérosi idézeteket Devecseri Gábor fordításában közöljük.

Megmagyarázza nekik a jelenséget, mondván:

»Várjatok argosiak, ne szaladjatok, ifjú achájok.
Tengeri nimfák nemmúló csapatával az anyja
Jó a habokból, hogy láthassa fiát, a halottat.«
Így szólt; és megszűnt az achaj daliák riadalma.

Most ugyanis tudták, hányadán vannak: emberi jelenség, az anya, a gyászoló nő jön Achilleus elébe, csak azt látták és hallották, amik ők maguk; Achilleus a fia, ő maga tele jajszóval: így Agamemnón is Achilleushez fordulva, az általános fájdalom leírásával folytatja elbeszélését:

És körülötted a tengeri agg szép lányai állíak,
jajgattak keserűn, nem-enyésző drága ruhákban.
S Múzsa dalolta a gyászdalt, mind a kilenc, feleselve
egymásnak szep hangon. S nem maradott szeme száraz
senkinek, úgy zokogott élesszavú dallal a Múzsa.

Mindenekelőtt azonban ebben a vonatkozásban az istenségnek egy másik megjelenése vonzott és foglalkoztatott engem mindenkor az *Odysseiában*. Odysseust bolyongása közben a phaiákok között (Od. VIII. 159—200. v.) gyalázza Euryalos egy harci játék során, mivel vonakodott résztvenni a diszkoszvető versenyben; ingerülten, görbe tekintettel és nyers szavakkal felel; azután feláll, megragadja a korongot, amely nagyobb és súlyosabb a többinél és messzi túlhajítja a célon. A phaiákok egyike megjelöli a helyet és odakiáltja Odysseusnak:

»Még a vak is tudná, idegen, ha körültapogatná,
hogy hol e jel, mert nem vegyül össze a többi jelekkel,
itt legelől díszlik. S te e versenyben bizakodhatsz:
egy phaiák sem hajíthat idáig, nemhogy előbbre.«
Így szólt; örvendett a sokattürt isteni férfi,
mert ily jóakaró segítőre talált a porondon.

Ezt a beszédet, egy phaiáknak baráti bólogatását, Homéros úgy értelmezi, mint Athéné baráti megjelenését.

b) Felmerül a további kérdés: melyek mármost a művészi tevékenység e klasszikus módjának *termékei*, milyenek a görög művészet új istenei?

a) Természetük legáltalánosabb és egyúttal legtökéletesebb képzetét összpontosult egyéniségük adja, amennyiben ez járulékosságok, egyes cselekedetek és események sokféleségéből ön-

magával való egyszerű egységének egyetlen gyújtópontjában van összefoglalva.

αα) Megkap bennünket ezekben az istenekben mindenekelőtt az a szellemi *szubsztanciális* egyéniség, amely, kívül állva a szükséglet különlegességének tarka látszatán és a magában végesnek sok célt kergető nyugtalanságán, biztonságosan nyugszik saját általánosságán, mint örök, világos alapon. Csak ezáltal jelennek meg az istenek mint az örök hatalmak, amelyeknek zavartalan működése nem a különösben, a mással és külsőlegessel való összebonyolódásban válik szemléletessé, hanem saját változhatatlanságukban és szilárdságukban.

ββ) Megfordítva viszont korántsem szellemi általánosságok puszta absztrakciói, s ezáltal úgynevezett általános eszmények, hanem amennyiben egyének, olyan eszményként jelennek meg, amelynek önmagában van létezése, s ennélfogva meghatározottsága, azaz mint szellemnek *jelleme*. Jellem nélkül nem mutatkozhatik meg semmiféle egyéniség. Erről az oldalról nézve, mint már fentebb kifejtettük, a szellemi istenek is bizonyos természeti hatalmon alapulnak, amellyel egybeolvad bizonyos erkölcsi szubsztancia, s kijelöli minden isten számára kizárólagosabb tevékenységének elhatárolt körét. Az a különféle oldal és vonás, amely e különösség révén lép fel, alkotja, a magával való egyszerű egységre visszavezetve, az istenek jellemét.

γγ) Az igazi eszményben azonban ez a meghatározottság ugyancsak nem válhatik végessé olyképpen, hogy élesen a jellem *egyoldalúságára* korlátozódik, hanem ismét az isteninek általánosságához visszatérve kell megjelennie. Így aztán mindegyik isten, mivel a meghatározottságot mint *isteni* és ezzel mint *általános* egyéniséget hordozza magában, egyrészt meghatározott jellem, másrészt minden mindenben, s a teljesen egységes középen lebeg a puszta általánosság és az éppoly elvont különösség között. Ez adja meg a klasszikus valódi eszményének a végtelen biztonságot és nyugalmat, a bánatot nem ismerő boldogságot és gátlástalan szabadságot.

β) Mint a klasszikus művészet szépsége továbbá, az önmagában meghatározott isteni jellem nemcsak szellemi természetű, hanem éppannyira külsőleg a maga testiségében is megjelenő, mind a szemnek, mind a szellemnek látható alak.

αα) Ez a szépség, mivel tartalma nemcsak a természeti és állati a maga szellemi megszemélyesítésében, hanem maga a szellemi saját adekvát létezésében, csak a járulékaiban vehet fel

szimbolikus és a csak természetire vonatkozó elemet; tulajdonképpeni kifejezése a szellemre és csakis a szellemre jellemző külső alak, amennyiben a benső önmagát juttatja benne egzisztenciához és teljesen elömlik rajta.

ββ) Másfelől nem kell, hogy a *fenségesség* a klasszikus szépségnek kifejezése legyen. Mert csakis az elvont általános, amely semmiféle meghatározottságban nem kapcsolódik össze önmagával, hanem *csak* negatív értelemben fordul a különös felé általában és ezzel minden megtestesülés felé is, adja a fenségesnek látványát. A klasszikus szépség azonban a szellemi egyéniséget bevezeti a maga egyben természeti létezésébe, s a bensőt csak a külső megjelenés elemében bontakoztatja ki.

γγ) Ennélfogva azonban a külső alaknak éppúgy, mint a benne testetöltő szelleminek, meg kell szabadulnia a külső meghatározottság minden esetlegességétől, minden természeti függőségtől és betegességtől, mentesnek kell lennie minden végességtől, minden mulandótól, minden pusztán érzékire irányuló törekvéstől; az isten határozott szellemi jellegével szorosan összekapcsolódó meghatározottságának az emberi alak általános formáival való szabad összhanggá kell tisztulnia és emelkednie. Egyedül a makulátlan külső, amelyben elmosódott a gyengeség és viszonylagosság minden vonása, s amelyről eltünt az önkényes különlegesség minden foltja — egyedül ez felel meg annak a szellemi bensőnek, amely beléje akar költözni és benne akar testivé válni.

γ) Minthogy azonban az istenek jellembeli meghatározottságukból egyúttal visszahajlottak az általánosságba, azért megjelenésükben is a szellem magavoltának mint önmagában-nyugvásnak és magabizonyosságnak egyúttal külsejében is meg kell mutatkoznia.

αα) Ezért látjuk az istenek konkrét egyéniségében a tulajdonképpeni klasszikus eszménynél a szellemnek ezt a nemességét és ezt a fenségét is, amelyben megnyilatkozik az, hogy noha a szellem teljesen áthatja a testi és érzéki alakot, mégis távol van a végesnek minden inségétől. A tiszta magábanvalóság és a mindennemű meghatározottságtól való elvont megszabadulás a fenségességhez vezetne; mivel azonban a klasszikus eszmény olyan létezésben ölt testet, amely csak az övé, magának a szellemnek a létezése, azért fenségessége is a szépségbe beleolvadtnak, abba mintegy közvetlenül átmentnek mutatkozik. Ez szükségszerűen megadja az istenalakoknak a fenség, a klasszikus-

san *szép* magasztosság kifejezését. Örök komolyság, változhatatlan nyugalom ül az istenek homlokán, s ömlik el egész alakjukon.

ββ) Szépségükben ennélfogva saját testiségükön felülemelkedve jelennek meg, s ezáltal ellentmondás támad egyrészt boldog fenségük, amely szellemi magábanvalóság, másrészt szépségük között, mely kulsőleges és testi. A szellem mintha egészen a maga külalakjába merülne s ugyanakkor mégis belőle kilépve csak önmagában merülne el. Olyan ez, mint egy halhatatlan isten vándorlása halandó emberek között.

Ebben a vonatkozásban a görög istenek olyasféle benyomást keltenek, mint amilyet minden különbözőség mellett is Rauch Goethe-mellszobra tett rám, amikor először láttam. Önök szintén látták; ezt a magas homlokot, ezt az erős, uralkodó orrot, a szabad tekintetű szemet, a gömbölyű állat, a beszédes, finoman ívelt ajkakat, a fej szellemes helyzetét, az oldalt és kissé a magasba fordított tekintetet; s ugyanakkor az elgondolkozó, barátságos emberségnek egész teljességét, hozzá a homlok, az arcvonások, az érzések, a szenvedélyek kidolgozott izmait, s minden elevensége mellett az öregkor nyugalmát, csendjét, fenségét; s emellett mármost a fogatlan szájba visszahulló ajkak fonnyadtságát, a nyak, az orcák petyhüdtségét, minek következtében az orr tornya még nagyobbnak, a homlok fala még magasabbnak tűnik. — E szilárd alak ereje, amely főleg a változatlanra szorítkozik, a maga laza, lecsüggő környezetében úgy jelenik meg, mint a keletiek méltóságteljes feje és alakja bő turbánjukban, de lötyögő köntösükben és csoszogó papucsukban; — a szilárd, hatalmas, időtlen szellem ez, amely az őt körüllebegő halandóság álarcában éppen arra készül, hogy lehullassa ezt a leplét, s már csak lazán engedi szabadon lengeni maga körül.

Hasonlóképpen az istenek is úgy jelennek meg, hogy e fenséges szabadság és szellemi nyugalom felülemeli őket testiségükön, úgyhogy alakjukat, tagjaikat minden szépség és tökéletesség mellett is mintegy felesleges járuléknak érzik. És mégis, az egész alak elevenen átlelkesült, azonos a szellemi léttel, elkülönületlen, a magában szilárd és a lágyabb részek nem hullanak benne széjjel: a szellem nem távozik el és nem kél ki a testből, hanem a kettő — *egyetlen* egységes egész, amelyből a szellem magábanvalósága csak csodálatos magabizonyosságában tekint ki csendesen.

γγ) Mivel azonban fennáll a jelzett ellentmondás, de anél-

kül, hogy a belső szellemiség és külseje különbségeként és szétválasztásaként nyilvánulna meg, éppen azért a benne rejlő negatív elem immanens ebben az elkülönületlen *egészben* és kifejeződik rajta. Ez a szellemi fenségen belül a szomorúság lehelete és illata, amelyet mélyszellemű emberek még a bájosságig tökéletes szépségben is megéreztek a régiek istenképein. Az isteni derű nyugalmának nem szabad örömmé, gyönyörré, megelégedettséggé különödnie, s az örökkévalóság *békéjének* nem kell az önelégültség és a kedélyes jóérzés mosolyává leszállnia. A megelégedettség az az érzés, hogy egyedi szubjektivitásunk összhangban van meghatározott, nekünk megadott, vagy általunk létrehozott állapotunkkal. Napóleon például sohasem fejezte ki alaposabban megelégedettségét, mint amikor olyasvalami sikerült neki, amivel szemben az egész világ elégedetlennek mutatkozott. Mert a megelégedettség csupán saját létem, tevékenykedésem helyeslése, véglete pedig felismerhető abban a filiszteri érzésben, amelyhez minden kiforrott embernek el kell érkeznie. Ez az érzés és kifejezése azonban nem a plasztikus örök istenek kifejezése. A szabad tökéletes szépség nem elégülhet ki egy meghatározott véges létezés igenlésében, hanem egyénisége, mind a szellem, mind az alak tekintetében, noha jellegzetes és magában meghatározott, mégis csak akkor van összhangban önmagával, ha egyszersmind szabad általánosság és magában nyugvó szellemiség. — Ez az általánosság az, amit a görög istenek hidegségének is mondottak. Ezek az istenek azonban csak a végesben való modern bensőség számára hidegek; ha önmagukban tekintjük őket, van bennük melegség és élet; a boldog béke, amely testiségükben tükröződik, lényegében elvonatkozás a különöstől, közömbösség a mulandó iránt, a külsőlegesnek feladása; nem bánatos és kínos lemondás, de mégis lemondás a földiről és tovatűnőről, mint ahogy a szellemi derű mélyen elnéz halál, sír, veszteség, időbeliség felett, s éppen mert mély, ezt a negatívat önmagában tartalmazza. Minél inkább megmutatkozik azonban a komolyság és a szellemi szabadság az istenalakokon, annál inkább érezhető bizonyos ellentét e fenség s a meghatározottság és testiség között. A boldog istenek mintegy szomorkodnak boldogságuk vagy testiségük miatt; külsejükről leolvassuk azt a sorsot, amely rájuk vár, s amelynek kifejlődése, mint valóságos fellépése amaz ellentmondásnak a fenség és a különösség, a szellemiség és az érzéki létezés között, magát a klasszikus művészetet bukása felé vezeti.

c) Ha mármost *harmadszor* azt kérdezzük, minő külső ábrázolásmód felel meg a klasszikus eszmény imént megadott e fogalmának, ebben a tekintetben is a lényeges szempontokat megadtuk már korábban, amikor az eszményt általában vizsgáltuk. Ennélfogva itt csak annyit kell mondanunk, hogy a tulajdonképpeni klasszikus eszményben az istenek szellemi egyéniségét nem másra való vonatkozásukban fogják fel, vagy hogy különössége sodorja összeütközésbe és harcba, hanem az az örök önmagábanvaló-nyugvásban, az isteni béke eme fájdalmasságában jelenik meg. A meghatározott jellem tehát nem oly módon fejti ki hatását, hogy különös érzésekre és szenvedélyekre ösztönözné az isteneket, vagy meghatározott célok keresztülvitelére kényszerítené őket. Ellenkezőleg, minden összeütközésből és bonyodalomból, sőt a végesre és a magában meghasonlottra való minden vonatkozásból a magukban való tiszta elmerüléshez vonulnak vissza. Ez a legszigorúbb nyugalom, amely nem merev, nem hideg és halott, hanem tűnődő és változatlan, a klasszikus istenek ábrázolásának legmagasabbrendű és legmegfelelőbb formája. Ezért ha meghatározott helyzetekben lépnek fel, ezeknek nem szabad olyan állapotoknak vagy cselekedeteknek lenniök, amelyek összeütközésekre adnak alkalmat, hanem olyan helyzeteknek, amelyek, mivel maguk is ártatlanok, az isteneket is meghagyják ártatlanságukban. A különös művészetek közül ennélfogva mindenekelőtt a szobrászat alkalmas arra, hogy a klasszikus eszményt egyszerű magánálvaló-létében ábrázolja, amelyben inkább az általános isteni jellegnek, mintsem a különös jellemnek kell kidomborodnia. Főként a régebbi, szigorúbb szobrászat ragaszkodott az eszménynek ehhez az oldalához és csak a későbbi halad tovább a helyzetek és jellemek nagyobb drámai elevenségéhez. A költészet ezzel szemben cselekedteti az isteneket, azaz úgy ábrázolja őket, hogy negatív magatartást tanúsítanak valamely létezéssel szemben és ezzel harcba és viszályba viszi őket. Ahol a szobrászat legsajátabb területén marad, ott a plasztikus nyugalom a szellemnek a különlegességekkel szemben való negatív mozzanatát csak a szomorúságnak abban a komolyságában fejezheti ki, amelyet előbb már közelebbről jellemeztünk.

2. *A különös istenek köre*

Mint szemlélt, a közvetlen létezésben ábrázolt és ezzel meghatározott és különös egyéniség, az istenség szükségképpen alakok *sokaságává* válik. A klasszikus művészet elvének teljességgel lényeges sajátja a politeizmus, és balga vállalkozás volna azt akarni, hogy plasztikus szépségben formálják meg a fenségesség és a panteizmus vagy amaz abszolút vallás egyistenét, amely szellemi és tisztán benső személyiségnek fogja fel istent, vagy azt hinni, hogy a zsidók, a mohamedánok vagy a keresztények vallásos hitének tartalma számára a klasszikus formák, csakúgy mint a görögöknél, eredeti szemléletből fakadhattak volna.

a) Ebben a sokaságban az isteni univerzum ezen a fokon különös istenek körévé oszlik szét, amelyben mindegyik isten magáértvaló egyén és egyén a többiekkel szemben. Ezek az egyéniségek azonban nem olyanok, hogy csupán általános tulajdonságok allegóriáinak vehetnők őket; így például Apollónt a tudás istenének, Zeust az uralkodásénak, hanem Zeus éppúgy a tudás is, Apollón pedig az *Eumenidák*ban, mint láttuk, meg is védi Orestést, a fiút és *királyfit*, akit maga ösztönzött a bosszúra. A görög istenek köre egyének sokasága, s közülük minden egyes isten, bár egy különösség meghatározott jellegzetességével, mégis magában összefogott totalitás, amelyben magánvalósága szerint megvan egy másik isten tulajdonsága is. Mert minden alak, mivel isteni, mindig egyben az egész is. Csakis ezért oly gazdagok jellemvonásokban a görög istenegyének; s bár boldogságuk általános szellemi önmagán-nyugvásukban rejlik, valamint abban, hogy nincs meg bennük a direkt és végessé tevő érdeklődés a dolgok és viszonyok szétszóró sokfélesége iránt, mégis éppannyira van hatalmuk arra is, hogy hatékonyaknak és tevékenyeknek bizonyuljanak különböző oldalak felé. Lényük sem nem az elvont különös, sem nem az elvont általános, hanem az az általános, amely a különösnek forrása.

b) Az egyéniségnek ilyen jellege miatt mármost a görög politeizmus nem lehet magában *rendszeresen* tagolt totalitás. Első tekintetre ugyan elutasíthatatlannak látszik azt követelni az istenek Olymposától, hogy a rajta összegyűlt sok istennek, ha különös jellegük igaz, tartalmuk pedig klasszikus akar lenni, összességében ki kell fejeznie az eszme totalitását is, ki kell merítenie a természet és a szellem szükségszerű hatalmainak egész körét, s ezért meg is konstruálható, vagyis kimutatható mint

szükségszerű. Ehhez a követeléshez azonban nyomban hozzá kellene fűznünk azt a megszorítást, hogy a léleknek és a szellemi abszolút bensőségnek általában azok a hatalmai, amelyek csak a későbbi magasabbrendű vallásban válnak hatékonyakká, kizártak maradnának a klasszikus istenek területéről, úgyhogy már ezáltal megkisebbednék a köre annak a tartalomnak, amelynek különös oldalai a görög mitológiában szemlélethez juthatnának. Ezenkívül azonban egyfelől a magában sokrétű egyéniséggel szükségszerűen velejár a meghatározottság esetlegessége is, amely kivonja magát a fogalmi megkülönböztetések szigorú tagolása alól, mivel nem engedi meg az isteneknek, hogy megmaradjanak *egy* meghatározottság absztrakciójánál; másfelől az általánosság, amelynek elemében folyik az istenegyének boldog létezése, megszünteti a szilárd különösséget, s az örök hatalmak fensége derűsen felülemelkedik a végesnek hideg komolyságán, amelybe az isteni alakok belebonyolódnának korlátozottságuknál fogva, ha ez a következetlenség hiányoznék.

Bármennyire is tehát a világ fő hatalmait a természet és a szellem totalitásaként ábrázolják a görög mitológiában, ez az összesség, mind az általános isteni jelleg, mind az istenek egyénisége miatt, mégsem léphet fel mint *rendszeres* egész. Különben *egyéni* jellemek helyett már csak allegorikus lények volnának az istenek, *isteni* egyének helyett pedig csak korlátolt, elvont jellemek.

c) Ha tehát közelebbről tekintjük a görög istenségek, vagyis az úgynevezett főistenek körét egyszerű alapjellegük szerint, ahogyan ez a szobrászat révén megszilárdulva jelenik meg legáltalánosabb és mégis érzéki-konkrét képzetben, akkor azt találjuk, hogy meg vannak ugyan állapítva a lényeges különbségek és totalitásuk, de a különösben mindig el is mosódnak újra s a megvalósítás szigora a szépség és egyéniség következetlenségévé enyhül. Így például Zeus a kezében tartja az istenek és emberek feletti uralmat, anélkül azonban, hogy ezzel lényegesen veszélyeztetné a többi isten szabad önállóságát. Ő a legfelsőbb isten, hatalma azonban nem nyeli el a többiek hatalmát. Összefüggésben van ugyan az éggel, villámmal és mennydörgéssel, s a természet nemző elevenségével; de még inkább és valódibb értelemben ő az államnak, a dolgok törvényes rendjének hatalma, ő az, ami kötelez a szerződésekben, esküben, vendégbarátságban, egyáltalán ő az emberi, gyakorlati, erkölcsi szubsztancialitás köteléke, a tudás és a szellem hatalma. Testvérei kifelé a tenger és

lefelé az alvilág felé fordultak; Apollón megjelenik mint a tudó isten, mint a szellem érdekeinek hirdetése és szép ábrázolása; mint a múzsák tanítója; »ismerd meg tenmagad« — ez delphi templomának a felirata, olyan parancs, amely azonban nem gyengeségekre és fogyatékosságokra vonatkozik, hanem a szellem lényegére, a művészetre és minden igaz tudatra; Hermés főterülete a csel és az ékesszólás, a közvetítés általában, ahogyan azokban az alantasabb szférákban is fellép, amelyek még a tökéletesebb szellem hatáskörébe tartoznak, noha erkölcstelen elemek is keverednek beléjük; ugyancsak ő vezeti az alvilágba a halottak lélekárnyait; Arés egyik fővonása a harcias hatalom; Héphaistos a technika mesterségben bizonyul ügyesnek; az a lelkesedés pedig, amely még magában hordja a természetinek egy elemét, a bornak, a játékoknak, a drámai előadásoknak stb. lelkesítő természeti ereje Dionysosnak jutott osztályrészül. A tartalom hasonló körét futják be a női istenségek. Juno egyik főmeghatározása a házasság erkölcsi köteléke; Ceres a földművelést tanította és terjesztette, s ezzel a földművelésben rejlő kettős ajándékot adott az embernek: a legközvetlenebb szükségleteket kielégítő termények növesztésének gondját, azután pedig a tulajdonnak, a házasságnak, a jognak, a civilizáció és az erkölcsi rend kezdeteinek szellemi elemét. Ugyanígy Athéné a mértékletesség, megfontoltság, törvényesség, a bölcsességnek, technikai ügyességnek és vitézségnek hatalma; tűnődő harcias szűziességében összefoglalja a nép konkrét szellemét, Athén városának szabad, sajátos, szubsztanciális szellemét, és ezt objektív módon ábrázolja mint uralkodó, isteni tiszteletben részesítendő hatalmat. Dianának viszont, aki teljességgel különbözik az ephesosi Dianától, lényeges jellemvonása a szűzi tisztaság ridegebb önállósága; szereti a vadászatot, s általában nem csendesen tűnődő, hanem a szigorú, csakis a szabadba törő szűz; Aphrodité az ingerlő Ámorral, aki a régi titáni Erosból vált fiúvá, a vonzalom, a nemi szerelem emberi érzelmére utal stb.

Ilyen a szellemileg megformált egyéni istenek tartalma. Ami külső ábrázolásukat illeti, itt ismét megemlíthetjük a szobrászatot mint azt a művészetet, amely az isteneknek e különösségéig is elmegy. Ha azonban az egyéniséget ennek már sajátosabb meghatározottságában fejezi ki, akkor máris túllépi az eredeti, szigorú fenséget, bár az egyéniség sokféleségét és gazdagságát még akkor is *egy* meghatározottsággá egyesíti, azzá, amit jellemnek nevezünk, s ezt a jellemet egyszerűbb tisztasá-

gában istenalakokban rögzíti meg az érzéki szemlélet, vagyis a külsőleg legteljesebb, végső meghatározottság számára. Mert a képzet a külső és reális létezés tekintetében mindig határozatlanabb marad, ha mint költészet az istenekhez fűződő történetek, megnyilatkozások és események egész sorává dolgozza is fel a tartalmat. Ezáltal a szobrászat egyrészt eszményibb, viszont másrészt egészen meghatározott emberiességgé egyéníti az istenek jellemét, s betetőzi a klasszikus eszmény antropomorfizmusát. Mint az eszménynek ez az ábrázolása a belső lényeges tartalomnak mégis teljességgel megfelelő külsejében, a görögök szobrászati művei a magán- és magáértvaló eszmények, a magukértvaló örök alakok, ama plasztikus klasszikus szépség középpontja, amelynek típusa akkor is megmarad alapul, ha ezek az alakok bizonyos cselekvésekben vesznek részt és különös eseményekbe bonyolódva jelennek meg.

3. Az egyes istenek egyénisége

Az egyéniség és ábrázolása azonban nem elégedhetik meg a jellemnek még mindig viszonylag elvont különösségével. A csillagzat kimerül a maga egyszerű törvényében, s ezt a törvényt jeleníti meg; néhány meghatározott jellemvonás mutatkozik a kőzetek birodalmának alakulásában; de már a növényi természetben a legkülönfélébb formák, átmenetek, keveredések és rendellenességek végtelen gazdagsága tárul fel; az állati szervezetek még nagyobb mértékben különböznek egymástól, s még szélesebbkörű kölcsönhatást mutatnak azzal a külsőlegességgel, amellyel kapcsolatban vannak; ha pedig végül a szellemihez és megjelenéséhez emelkedünk, akkor a benső és külső létezésnek még végtelenül tágabbkörű sokoldalúságát találjuk. Mivel mármost a klasszikus eszmény nem marad meg a magában nyugvó egyéniségnél, hanem ezt mozgásba is kell hoznia, viszonyba kell juttatnia mással és ki kell mutatnia reá való hatását, azért az istenek jelleme sem áll meg az önmagában még szubsztanciális meghatározottságnál, hanem további különösségek jellegét ölti fel. Ez a feltáruló mozgás a külső létezés felé és a vele egybekötött változékonyság adja minden isten *egyediségének* közelebbi vonásait, amint ez megilleti az eleven egyéniséget és szükségszerű számára. Az ilynemű egyediséggel azonban kapcsolatos egyúttal a különös vonások esetlegessége, amelyek már nem

vezethetők vissza a szubsztanciális jelentés általánosságára; ezáltal az egyedi isteneknek ez a különleges oldala valami pozitívummá válik, amely ezért csupán mint külsőleges járulék állhat körülöttük és éreztetheti némileg régi jelentését.

a) Itt nyomban felmerül a kérdés: honnan származik az istenek emez egyedi megjelenési módjának *anyaga*, hogyan haladnak tovább különössé-válásukban? Egy valóságos emberi egyén számára, jelleme számára, amelyből kifolyólag cselekszik, az események számára, amelyekbe belefonódik, a sors számára, amely éri őt, a külső körülmények, a születés ideje, a veleszületett hajlamok, a szülők, a neveltetés, a környezet, a korviszonyok, a viszonylagos belső és külső állapotok egész területe szolgáltatja a közelebbi pozitív anyagot. Ezt az anyagot tartalmazza a meglevő világ, s egyes emberek életrajza részben mindenkor a legnagyobb egyéni különbözőséget mutatja. Másként van ez azonban a szabad istenalakokkal; a konkrét valóságban nincs létezésük, hanem a fantáziából erednek. Ezért azután azt hihetnők, hogy a költők és művészek, akik általában a szabad szellemből teremtik meg az eszményt, csupán a képzelőerő szubjektív önkényéből veszik az esetleges részletek anyagát. Ez a felfogás azonban hamis. Mert mi akként láttuk a klasszikus művészet helyzetét általában, hogy csak a saját területéhez szükségszerűen hozzátartozó előfeltételekre való reagálás révén formálódik azzá, ami ő maga mint valódi eszmény. Ezekből az előfeltételekből származnak azok a sajátos különösségek, amelyek nagyobb egyéni elevenséget adnak az isteneknek. Ezeknek az előfeltételeknek főmozzanatait már említettük; itt csak röviden kell emlékeztetnünk az előzőkre.

a) A legközelebb eső gazdag forrás azok a szimbolikus természetvallások, amelyek a görög mitológiának benne átalakult alapjául szolgálnak. Mivel azonban az efféle kölcsönzött vonások itt a szellemi egyénekként ábrázolt isteneknek jutnak osztályrészül, azért lényegében el kell veszíteniök azt a jellegzetességüket, hogy szimbolumoknak számítsanak; mert most már nem tarthatnak meg olyan jelentést, amely különböznék attól, ami az egyén maga és amit megjelenít. A korábban szimbolikus tartalom ezért most magának egy isteni szubjektumnak tartalmává lesz, s mivel az istennek nem a szubsztanciális mozzanatát illeti, hanem csupán az inkább mellékes különösséget, azért az ilyen anyag külsőleges történetté, tetté vagy eseménnyé süllyed, amelyet az ilyen vagy amolyan különös helyzetbe jutott istenek

akaratának tulajdonítanak. Ily módon itt ismét fellép a korábbi szent költészetek valamennyi hagyománya és egy szubjektív egyéniség cselekedeteivé átalakítva, emberi események és történetek formáját ölti magára, amelyek állítólag megestek az istenekkel és nem csupán a költők találták ki őket tetszésük szerint. Ha Homéros például azt beszéli az istenekről, hogy elutaztak a feddhetetlen aithiópiaiakhoz tizenkét napi lakomázásra, ez mint a költő puszta fantáziájának terméke szegényes kitalálás volna. Így vagyunk a Jupiter születéséről szóló elbeszéléssel is. Kronos — így szól a rege — valamennyi gyermekét, akiket nemzett, újra lenyelte, úgyhogy Rhea, a felesége, mikor Zeusszal, a legfiatalabb gyermekével várandós volt, Krétára ment, ott megszülte fiát, Kronosszal pedig a gyermek helyett egy bőrökbe pólyált követ nyeletett le. Később aztán Kronos ismét kihányta az összes gyermekeket, a leányokat és Poseidónt is. Ez a történet mint szubjektív kitalálás együgyű volna; de szimbolikus jelentések maradványai tetszenek át rajta, amelyek azonban, mivel elvesztették szimbolikus jellegüket, pusztán külső eseményként jelennek meg. Hasonlóan áll a dolog Ceres és Persephoné történetével. Itt a régi szimbolikus jelentés a gabonaszem elveszése és kicsírázása. A mítosz ezt úgy adja elő, hogy Persephoné virágokkal játszott egy völgyben és illatos nárciszt szedett, amely *egy* gyökérből száz virágot hajtott. Ekkor megrendül a föld, kilép belőle Plutón, aranykocsijába emeli a jajgató nőt és az alvilágba viszi. Ceres most anyai fájdalmában sokáig hiába jár-kel a földön. Végül Persephoné visszatér a világba, de Zeus erre csak azzal a kikötéssel adott engedélyt, hogy Persephoné nem evett még az istenek eledeléből. Sajnos azonban az Elysiumban egyszer megevett egy gránátalmát, s ezért csak a tavaszt és a nyarat tölthette a világban. — Az általános jelentés itt sem tartotta meg szimbolikus alakját, hanem olyan emberi történetté dolgozták át, amely az általános értelmet csak messziről csillogtatja át a sok külsőleges vonáson. Ugyanezen a módon utalnak az istenek melléknevei is gyakran effajta szimbolikus alapokra, amelyek azonban lehántották szimbolikus formájukat és már csupán arra szolgálnak, hogy teljesebb meghatározottságot adjanak az egyéniségnek.

β) Egy másik forrása az egyes istenek pozitív különösségének a helyi vonatkozások, mind az istenekről alkotott képzetek eredetére, mind kultuszuk megjelenésére és bevezetésére, mind a különböző helyekre nézve, ahol kiváltképp tisztelték őket.

αα) Ámbár tehát az eszménynek és általános szépségének ábrázolása felülemelkedett a különös helyiségen és ennek sajátosságán, s az egyes külsőlegességeket a művészeti fantázia általánosságában a szubsztanciális jelentésnek teljességgel megfelelő összképpé vonta össze, mégis, noha a szobrászat az isteneket egyediségük szerint más-más vonatkozások és viszonyok közé hozza, ezek a különleges vonások és helyi színek át- meg áttörnek mindig, hogy az egyéniségről megadjanak valami, bár csak külsőlegesen határozottabb vonást. Ahogyan Pausanias pl. egy sereg ilyen helyi képzetet, szoborművet, festményt, mondát említ, amelyeket templomokban, nyilvános helyeken, templomi kincseken és fontos események színhelyein látott, vagy egyébként szerzett róluk tudomást, éppúgy vegyülnek ebből a szempontból a görög mitológiában a régi, idegenből kapott hagyományok és helyek a hazaiakkal, s mindegyikben van többé vagy kevésbé valamilyen vonatkozás az államok történetére, keletkezésére, alapítására, különösen gyarmatosítás által. Mivel azonban ez a sokrétű speciális anyag az istenek általánosságában elveszítette eredeti jelentését, ezáltal olyan történetek jönnek létre, amelyek tarkák, kuszák és számunkra értelmetlenek maradnak. Így például Aischylos előadja *Prométheus*ában Ió bolyongásait egész keménységükben és külsőlegességükben, mint egy kőbe vésett féldombormű, anélkül, hogy erkölcsi, néptörténeti vagy természeti értelmezésre célozna. Hasonlóan vagyunk Perseusszal, Dionysosszal, stb., különösen azonban Zeusszal, dajkáival, hűtlenkedéseivel Hérával szemben, akit egy alkalommal lábánál fogva egy üllőre akasztva ég és föld között lebegtet. Héraklés alakjában is tarkábbnál tarkább anyag találkozik össze, amely aztán az ilyen történeteken teljességgel emberi külsőt vesz fel véletlen események, tettek, szenvedélyek, szerencsétlenségek és egyéb esetek módjára.

ββ) A klasszikus művészet örök hatalmai ezenkívül általános szubsztanciák a görög *emberi* létezés és cselekvés valóságos alakulásában; annak ősi nemzeti kezdeteiről, a hőskorból és más hagyományokból, még később is sok különleges maradvány tapad az istenekhez. Így aztán a tarka istentörténetekben sok vonás utal bizonyára történeti személyekre, hősökre, régibb néptörzsekre, természeti tüneményekre és eseményekre a harcok, háborúk és egyéb vonatkozások tekintetében. S ahogy a család, a törzsek különbözősége az állam kiindulópontja, úgy megvoltak a görögöknek családi isteneik, penateseik, törzsi iste-

neik, s éppúgy az egyes városokat és államokat védő istenségeik is. Mármost ebben a történetiséget kutató irányban találkozunk azzal az állítással, hogy a görög istenek eredetét egyáltalán ilyen történeti tényekre, hősökre, régi királyokra kell visszavezetni. Ez tetszetős, de lapos nézet: újabban még Heyne is hirdette ismét. Hasonlóképpen egy francia, Nicolas Fréret, például a különböző papságok viszálykodásaiban látta az istenek háborújának általános elvét. Természetesen el kell ismerni, hogy az efféle történeti mozzanatnak van szerepe abban, hogy bizonyos törzsek érvényre juttatták az isteniről alkotott szemléleteiket, hogy éppígy a különböző helyek is szolgáltattak vonásokat az istenek egyénítéséhez; ám az istenek tulajdonképpeni eredete nem ebben a külsőleges történeti anyagban van, hanem az élet szellemi hatalmaiban, ahogyan felfogták őket, úgyhogy a pozitívnak, helyi jellegűnek, történetinek csupáncsak az egyes egyéniség határozottabb kidolgozásában lehet nagyobb mozgási teret engedni.

γγ) Amikor továbbá az isten belép az emberi képzeletbe és méginkább amikor a szobrászat testi, reális alakban ábrázolja, amelyhez viszont az ember a kultuszban istentiszteleti cselekményekkel viszonyba lép, akkor ez a vonatkozás is új anyagot szolgáltat a pozitívnak és esetlegesnek köre számára. Hogy például milyen állatokat vagy terményeket áldoznak az egyes isteneknek, milyen öltözetben jelennek meg a papok és a nép, milyen sorrendben mennek végbe a különféle cselekmények — mindez a legkülönfélébb egyedi vonásokká halmozódik fel. Mert minden ilyen cselekedetnek végtelen sok oldala és külsősége van, amelyek, mivel magáértvalóságuk szerint esetlegesek, ilyenek vagy mások is lehetnének; mivel azonban szent cselekményhez tartoznak, azért valami szilárdnak kell lenniök, nem pedig önkényesnek, és átjátszanak a szimbolikusnak szférájába. Ide tartozik pl. a ruházat színe, Bakchosnál a bor színe, éppígy az őzbőr, amelybe a misztériumokba beavatandókat burkolták; itt a helye az istenek ruházatának és attributumainak is, a pythiai Apollón ijjának, ostornak, pálcának és számtalan más külsőségnek. Az efféle azonban lassanként puszta megszokássá válik, végrehajtásakor már senki sem gondol az első eredetre, és amit mi mintegy tudományosan jelentésként mutathatnánk fel, az akkor puszta külsőség, amelyben közvetlen érdekből vesz részt az ember, tréfából, mókából, a jelen élvezetéből, ájtatosságból, vagy azért mert éppen szokásos, közvetlenül így szabták

meg, és mások is ezt teszik. Ha például nálunk a fiatalok nyáron meggyújtják a Szent Iván-tüzet, vagy másutt ugrándoznak, dobálják az ablakokat, akkor ez puszta külsőséges szokás, amelynek tulajdonképpeni jelentése éppúgy háttérbe szorul, mint a görög ifjak és leányok ünnepi táncaiban a tánc összefonódásai; a tánc fordulói a bolygóknak egymást keresztező, a labyrinthusi útvesztőkhöz hasonló mozgását utánozták. Nem azért táncol az ember, hogy közben gondolkozzék, hanem az érdeklődés a táncra és a szép táncmozgás ízléses, kecses ünnepélyességére szorítkozik. Az egész jelentés, mint eredeti alap, amelynek ábrázolása az elképzelés és érzéki szemlélés számára szimbolikus jellegű volt, ezzel fantázia-képzetté válik általában, amelynek részleteit mint mesét, vagy, miként a történetírásban, mint a külsőségnek időben és térben való meghatározottságát élvezzük, s amelyről csupán azt mondjuk: »így van ez«, vagy: »mondják, beszélik« stb. A művészet érdeke ennélfogva csak abban állhat, hogy e pozitív külsőlegessé vált anyagnak ellesse egy oldalát és ebből olyasmit csináljon, ami az isteneket mint konkrét, eleven egyéneket állítja szemünk elé, és már csak mintegy emlékeztet mélyebb jelentésre.

Ez a pozitív elem adja meg a görög isteneknek, ha a fantázia azt újra feldolgozza, épp az eleven emberiesség varázsát, mivel a különben csak szubsztanciálist és hatalmast az egyéni jelenbe tolja, amely egyáltalán abból tevődik össze, ami igazán magán- és magáértvaló s ami külsőleges és esetleges; azt a meghatározatlant pedig, amely még mindig az istenek képzetében rejlik, szűkebb határok közé vonja és több vonással gazdagítja. További értéket azonban nem tulajdoníthatunk a speciális történeteknek és különös jellemvonásoknak, mert ennek a korábban, eredete szerint szimbolikus jelentésű elemnek most az a feladata, hogy az istenek szellemi egyéniségét az emberinek irányában érzéki meghatározottsággá tökéletesítse és ez által a tartalma és megjelenése szerint nem isteni vonás által hozzáfűzze az önkény és esetlegesség oldalát, amely hozzátartozik a konkrét egyénhez. A szobrászat, amennyiben a tiszta istenészményeket szemlélteti s a jellemet és kifejezést csupán az eleven testen kell ábrázolnia, a végső külső egyénítést a legkevésbé láthatóan fogja ugyan kidomborítani, de azért az ezen a területen is érvényesül; így például a fejdísz, a haj omlásának, a fürtök elrendezésének módja minden istennél más és más és korántsem pusztán szimbolikus célokból, hanem a közelebbi

egyénítés végett. Így például Héraklés fürtjei rövidek, Zeuséi gazdagon a magasba hullámzanak, Diana haja másként csavarodik, mint a Venusé, Pallas a Gorgó-főt viseli sisakján, és ugyanígy végig a fegyvereken, öveken, kötőkön, karpereceken és a legkülönfélébb külsőségeken.

γ) Végül az istenek közelebbi meghatározottságának *harmadik* forrása viszonyuk a meglevő konkrét világhoz, ennek sokféle természeti jelenségéhez, emberi tettekhez és eseményekhez. Mert ahogyan azt láttuk, hogy a szellemi egyéniség részint általános lényege, részint különös egyedisége szerint korábbi, szimbolikusan értelmezett természeti alapokból és emberi tevékenységekből ered, úgy most is, mint szellemileg magáértvaló-léttel bíró egyén, megmarad a természetre és az emberi létezésre való mindenkor eleven vonatkozásban. Itt, mint fentebb már kifejtettük, a költő fantáziája úgy áramlik, mint az istenekről szóló különös történetek, jellemvonások és tettek mindenkor bővizű forrása. Ennek a foknak művészi jellege abban van, hogy az isteni egyéneket eleven módon egybefonja az emberi cselekedetekkel, s az események részleteit mindig az isteninek általánosságában foglalja össze; ahogyan például mi is mondjuk, más értelemben természetesen: ez vagy az a sors istentől jön. A görög ember már a mindennapi valóságban az istenekhez folyamodik életének bonyodalmaiban, szükségleteiben, aggodalmaiban, reményeiben. Itt mindenekelőtt külső véletleneket tekintenek a papok jeleknek, s ezeket az emberi célok és állapotok szempontjából értelmezik. Sőt baj és szerencsétlenség idején a papnak meg kell magyaráznia a szorongatottság okát, fel kell ismernie az istenek haragját és akaratát, s meg kell jelölnie az eszközöket a szerencsétlenség elhárítására. A költők még tovább mennek értelmezéseikben, mivel nagyrészt az isteneknek és ténykedésüknek tulajdonítják mindazt, ami az általános és lényeges pátosz, a mozgató erő az emberi elhatározásokban és cselekedetekben; úgyhogy az emberek tevékenysége egyúttal az istenek tetteként jelenik meg, akik az emberek által hajtják végre elhatározásaikat. E költői értelmezések anyagát a mindennapi körülményekből merítik, s ezekre vonatkozólag mármost megmondja a költő, hogy ez vagy az az isten nyilatkozik-e meg és mutatkozik-e tevékenynek az ábrázolt eseményben. Ezáltal a költészet tetemesen kitágítja annak a sok speciális történetnek a körét, amelyet az istenekről beszélnek. Ebben a vonatkozásban emlékeztethetünk néhány pél-

dára, amelyet már más szempontból felhasználtunk magyarázatul, amikor az általános hatalmaknak a cselekvő emberi egyénekhez való viszonyát vizsgáltuk (Esztétikai előadások. I. 228. kk.). Homéros Achilleust mint a Trója előtt harcoló görögök legbátrabbikát mutatja be. A hősnek ezt a megközelíthetetlenséget úgy fejezi ki, hogy Achilleus egész teste sebezhetetlen, kivéve a sarkát, amelynél fogva anyja kénytelen volt őt tartani, mikor a Styxbe mártotta. Ez a történet a költő fantáziájából való; vele értelmezi a külső tényt. Ámde ha ezt úgy vesszük, mint egy valóságos tény elmondását, amelyet a régiek állítólag abban az értelemben hittek el, ahogyan mi egy érzéki észrevevésben hiszünk, akkor ez egészen nyers felfogás, mert együgyű emberré teszi Homérost, valamint az összes görögöket és Nagy Sándort, aki csodálta Achilleust és dicsérte szerencséjét, hogy Homéros megénekelte. Ezt teszi például Adelung azzal a gondolatával, hogy Achilleusnak nem esett nehezére a bátorság, hiszen tudott sebezhetetlenségéről. Achilleus igazi bátorságát ez semmiképp sem kisebbíti, mert éppannyira tud korai haláláról is és mégsem kerüli soha a veszedelmet, amikor helyt kell állani. Egészen másképp írja le a hasonló viszonyt a *Nibelungének.* Ott a csontos Siegfried szinten sebezhetetlen, de ezenkívül van láthatatlanná tevő ködsüvegje is. Ha ebben a láthatatlanságban megsegíti Gunther királyt Brunhildával vívott harcában, ez csupán durva, barbár varázslat műve, amely nem mutatja kedvező színben sem Siegfried, sem Gunther király bátorságát. Homerosnál persze az istenek gyakran cselekszenek egyes hősök javára, de az istenek csupán mint annak általánossága jelennek meg, ami az ember mint egyén és amit véghez visz mint ilyen, s aminél hősiességének egész energiáját latba kell vetnie. Különben az isteneknek az ütközetben csak agyon kellett volna ütniök az összes trójaiakat, hogy teljes segítséget nyújtsanak a görögöknek. Ezzel szemben Homéros a főütközet leírásában részletesen jellemzi az egyesek harcát és csak amikor általános lesz a kézitusa és a kavarodás, amikor a hadak egész tömege és egyetemes bátorsága tör bőszülten egymásra, akkor maga Arés viharzik végig a harcmezőn, akkor harcol isten isten ellen. És ez nemcsak talán mint fokozás általában szép és nagyszerű, hanem benne rejlik az a mélyebb felfogás, hogy Homéros a részletekben és a megkülönböztethetőben felismeri az egyes hősöket, az összességben és az általánosban pedig az általános hatalmakat és erőket. Egy másik vonatkozásban Homéros fellépteti Apollónt

is; arról van szó, hogy meg kell ölni az Achilleus legyőzhetetlen fegyvereit viselő Patroklost (Il. XVI. 783—849. v.)

Patroklos meg a trójaiaknak esett dühödten:
Háromszor szökkent rájuk, mint szélsebes Ares,
szörnyű üvöltéssel, s ugyanannyiszor ölt le kilencet:
ámde amint negyedízben szökkent, mint csak egy isten,
akkor, Patroklos, már élted vége előtünt,
mert elibéd állott a kemény viadalban Apollo,
rettentőn: de a hős nem látta meg ezt a gomolyban:
mert sürü ködbe takartan jött vele szemben az isten:
s háta mögé állt s vállait és megütötte gerincét
ott tenyerével: szédült Patroklos szeme tőle:
S néki fejéről most Phoibos leütötte sisakját:
messzegurult zajosan dobogó paripák közébe
ott az a szemréses sisak: és forgója a vértől
s portól szennyes lett; azelőtt sose volt lehető az,
hogy lobogó lóforgóját por szennye borítsa:
isteni férfiúnak teje, kedves homloka volt csak
benne: Achilleusé; s Zeus most Hektorra ruházta:
hordja fején, hisz nincs már messze a végveszedelme.
Széttört Patroklos markában a nagynyelü dárda
bárha erős, nagy volt s érces; s nagy pajzsa, e földig
érő pajzs szinte szíjastúl hullt le a földre;
s Zeus fia, Phoibos Apolló még vértjét is eloldta.

Apollónnak ezt a közbelépését ama körülmény költői magyarázatának tekinthetjük, hogy a lankadtság, mintegy a természetes halál az, ami a csata nyüzsgésében és hevében a negyedik rohamnál elfogja és legyőzi Patroklost. Csak most képes Euphorbos a válla között hátába szúrni lándzsáját; még egyszer megkísérli ugyan Patroklos, hogy kikerülje a harcot, de már utolérte Hektór és mélyen az ágyékába döfi lándzsáját. Ekkor felujjong Hektór és gúnyolja a földrehanyatlót; Patroklos azonban bágyadt hangon igy válaszol neki:

»Most, Hektor, fennen kérkedsz, hisz néked adott már
győzelmet Kronidés, meg Apolló, kik leigáztak
könnyen: vállamról hiszen ők tépték le a vértet.
Ám ilyenek ha akár húszan is nékemszaladoznak,
hát mind ottvesznek, lándzsám mindet leigázza.
Engem a vészes sors és Létó gyermeke ölt meg,
és a halandókból Euphorbos — s harmadikul te.«

Itt is az istenek megjelenése csupán annak az eseménynek értelmezése, hogy az elbágyadt, elkábult Patroklost, noha Achil-

leus fegyverei védték, mégis megölik. Ez pedig korántsem babona vagy a fantázia henye játéka, hanem csakis az a szóbeszéd, mintha Hektór dicsőségét kisebbítené Apollón közbelépése és mintha az egész ügyben Apollón sem játszaná éppen a legtisztességesebb szerepet, mivel közben csak az isten hatalmára kell gondolnunk — csakhogy az efféle elmélkedés a prózai értelemnek éppoly ízetlen, mint henye babonája. Mert mindazokban az esetekben, amelyekben Homéros az istenek ilyen megjelenésével magyaráz különleges eseményeket, az istenek azt jelentik, ami magában az ember bensejében lakozik, saját szenvedélyének és elmélkedésének hatalmát, vagy pillanatnyi állapotának hatalmait általában, annak hatalmát és alapját, ami megesik s az emberrel ennek az állapotnak következtében történik. Ha némelykor egészen külsőséges, tisztán pozitív vonások mutatkoznak is az istenek fellépésében, akkor ezek ismét csak a tréfával határosak, mint amikor a bicegő Héphaistos pohárnokként szerepel az istenek lakomáján. Általában azonban e megjelenések realitása nem igazán komoly Homérosnál; egyszer cselekszenek az istenek, máskor ismét teljesen veszteg maradnak. A görögök nagyon jól tudták, hogy a költők képzeletéből fakadtak ezek a megjelenések, és ha hittek bennük, hitük arra a szellemire vonatkozott, amely éppúgy benne lakozik az ember saját szellemében, s amely az általános, a valóban ható és mozgató tényező a tényleges eseményekben. Mindezekben a tekintetekben nincs szükségünk babonára, hogy élvezhessük az isteneknek e költői ábrázolását.

b) Ez az általános jellege a klasszikus eszménynek; ennek további kibontakozását majd az egyes művészetekkel kapcsolatban kell pontosabban szemügyre vennünk. E helyütt még csak azt a megjegyzést kell hozzáfűznünk, hogy az isteneknek és az embereknek, bármennyire haladnak is a különleges és a külsőleges felé, a klasszikus művészetben mégis meg kell mutatniok, hogy megtartották az igenlő erkölcsi alapot. A szubjektivitás még mindig egységben marad hatalmuk szubsztanciális tartalmával. Ahogyan a természeti a görög művészetben megőrzi a szellemivel való harmóniát és — jóllehet mint adekvát egzisztencia — ugyancsak alá van vetve a bensőnek, úgy a szubjektív emberi benső is mindig teljes azonosságban mutatkozik a szellem valódi objektivitásával, azaz az erkölcsösnek és az igaznak lényeges tartalmával. Ebben a tekintetben a klasszikus eszmény nem ismeri sem a bensőség és a külső alak szétválását,

sem a szubjektív mozzanat széttépettségét, amelynek következtében a célokban és szenvedélyekben mutatkozó elvont-önkényes az egyik oldalra kerül, az elvont-általános a másikra. A jellemek alapja tehát szükségképp még mindig a szubsztanciális; ami rossz és gonosz a magába vonult szubjektivitásban, az ki van rekesztve a klasszikus művészet ábrázolásaiból; mindenekelőtt pedig még teljességgel idegen marad itt a művészettől a keménység, rosszakarat, alávalóság és förtelmesség, amely a romantikusban kap helyet. Azt látjuk ugyan, hogy a görög művészetnek ismételten feldolgozott tárgyai sokféle vétek, anya- és apagyilkosság és egyéb, a családi szeretet és a kegyelet ellen elkövetett bűnök is, de nem mint puszta borzalom, vagy ahogyan nemrégiben nálunk divatban volt, mint olyasmi, amit az úgynevezett sors esztelensége a szükségszerűség hamis látszatával idézett elő, hanem ha az emberek követnek el vétkeket és részben istenek parancsolják és védelmezik őket, akkor az efféle cselekedeteket mindenkor valamilyen szempontból a valóban bennük rejlő jogosultságukban ábrázolják.

c) Azonban e szubsztanciális alap ellenére azt láttuk, hogy a klasszikus istenek általános művészeti kialakítása az eszmény csendjéből mindinkább az egyéni és külső megjelenés sokféleségére, mindegyre emberivé váló események, történetek és cselekedetek részletezésére tér át. Ezáltal a klasszikus művészet végül tartalmilag az esetleges egyénítésnek *részletezése* felé, formailag a *kellemes*, kecses felé halad. A kellemes ugyanis a külső jelenség részleteinek kialakítása a jelenség minden pontján, ami által a műalkotás a szemlélőt már nemcsak saját szubsztanciális benseje tekintetében ragadja meg, hanem szubjektivitásának végességét illetően is sokféle vonatkozásba kerül vele. Mert éppen a művészeti létezés végessé válásában rejlik a közelebbi összefüggés az ugyancsak véges szubjektummal mint olyannal, amely mármost úgy, ahogy tesz-vesz és létezik, magára talál és kielégül a műalkotásban. Az istenek komolysága bájjá válik, amely nem rendíti meg, vagy nem emeli különlegessége fölé az embert, hanem hagyja, hogy abban nyugodtan megmaradjon és csupán arra tart igényt, hogy tessék neki. Ahogyan már a fantázia általában, ha hatalmába keríti a vallási képzeteket, és szabadon, a szépség célzatával megformálja őket, kezdi eltüntetni az áhitat komolyságát s ebben a vonatkozásban megrontja a vallást mint vallást, úgy ez azon a fokon, amelyen most állunk, legtöbbnyire a kellemes és tetszetős által történik. Mert

a kellemes által korántsem fejlődik tovább az istenek szubsztanciális mozzanata, jelentése, az, ami bennük általános, hanem a véges oldalnak, az érzéki létezésnek és a szubjektív bensőnek kell érdeklődést keltenie és kielégülést nyújtania. Ennélfogva minél inkább túlsúlyban van a szépben az ábrázolt létezés varázsa, annál inkább eltérít bajossága az általánostól, annál jobban eltávolít attól a tartalomtól, amely egyedül tehetne eleget az alaposabb elmélyülésnek.

Ehhez a külsőlegességhez és részletező meghatározottsághoz, amelyhez eljutott az istenalak, kapcsolódik mármost az átmenet a művészeti formáknak egy másik területére. Mert a külsőlegességben benne rejlik a végessé-tevés sokfélesége; az pedig ha szabad teret kap, szembehelyezkedik végül a belső eszmével, ennek általánosságával és igazságával, s kezdi felkelteni a gondolat bosszúságát már meg nem felelő valósága miatt.

A KLASSZIKUS MŰVÉSZETI FORMA FELBOMLÁSA

A klasszikus istenek önmagukban hordozzák pusztulásuk csíráját, s ezért ha a bennük rejlő fogyatékosság tudatossá válik, magának a művészetnek kialakulása következtében maguk után vonják a klasszikus eszmény felbomlását is. Megállapítottuk, hogy a klasszikus eszmény elve, ahogyan itt szembetűnik, az a szellemi egyéniség, amely a közvetlen testi és külső létezésben találja meg teljesen adekvát kifejezését. Ez az egyéniség azonban istenegyenek körévé hullott széjjel, akiknek meghatározottsága nem szükségszerű magán- és magáértvalósága szerint, s ezáltal eleve ki van szolgáltatva az esetlegességnek. Ez rejti magában az örökké uralkodó istenek szétfoszlásának lehetőségét mind a belső tudat, mind a művészeti ábrázolás számára.

1. A végzet

A szobrászat, tökéletessége magaslatán, szubsztanciális hatalmaknak fogja ugyan fel az isteneket s olyan alakot ad nekik, amelynek szépségében előbb biztosan nyugszanak magukban, mivel az esetleges külsőlegesség nem jelenik meg rajta. Ámde *sokaságuk* és *különbözőségük* az ő *esetlegességük*, s a gondolat *egy* isteniség meghatározásává oldja fel őket, amelynek szükségszerű hatalma következtében kölcsönösen harcolnak egymás ellen és kisebbítik egymást. Mert bármilyen általánosan fogjuk is fel mindegyik különös isten hatalmát, ez, mint különös egyéniségé, mégis mindig csak korlátolt kiterjedésű. Ezenkívül az istenek nem maradnak meg örök nyugalmukban; különös célokkal kapcsolatban megmozdulnak, mivel ide-oda vonják őket a konkrét valóság készen talált állapotai és összeütközései, majd

hogy itt segítsenek, majd hogy amott gátlóan vagy zavaróan hassanak. Mármost ezek a vonatkozások, amelyekbe mint cselekvő egyének lépnek az istenek, megtartják az esetlegességnek egy oldalát, amely elhomályosítja az isteninek szubsztancialitását, bármennyire is ez marad az uralkodó alap, és a korlátozott végesség ellentéteire és harcaira csábítja az isteneket. Ez a magukban az istenekben benne lakozó végesség ellentmondást támaszt egyrészt fenségük, méltóságuk, másrészt létezésük szépsége között, s beleviszi őket az önkényesbe és esetlegesbe is. Ennek az ellentmondásnak teljes felszínre jutását csak úgy kerüli el a tulajdonképpeni eszmény, hogy mint ez a valódi szobrászatban s ennek egyes templomi szoborműveiben történik, az isteni egyének magukban, magányosan, boldog nyugalomban vannak ábrázolva, de most valami élettelen, minden érzésen kívüleső ül ki az arcukra s egyben a szomorúságnak azt a csendes vonását kapják, amelyet már fentebb érintettünk. Ez a szomorúság már végzetüket jelenti, mivel azt mutatja, hogy valami magasabb áll felettük és hogy szükségszerű a különösségektől az általános egységükhöz való átmenet. Ha azonban e magasabb egység milyenségét és alakját keressük, akkor ez, szemben az istenek egyéniségével és viszonylagos meghatározottságával, a magában elvont és alaknélküli, a szükségszerűség, a végzet, amely ebben az elvontságban csak az a magasabb általában, amely legyőz istent és embert, de önmagában meg nem értett és fogalom nélküli marad. A végzet még nem abszolút, magáértvaló cél, s ezáltal egyúttal szubjektív, személyes, isteni döntés, hanem csupán az egyetlen általános hatalom, amely az egyes istenek különössége fölé emelkedik; ezért nem lehet maga is újra egyén, mivel akkor csak egy volna a sok egyéniség közül, de nem állana felettük. Ezért megformálás és egyéniség nélkül marad, s ebben az elvontságban csupán a szükségszerűséget mint olyat jelenti, amelynek az istenek és az emberek egyaránt — ha mint különös lények elválnak egymástól, ha harcolnak egymás ellen, ha egyoldalúan érvényesítik egyéni erejüket, s határuk és jogkörük fölé akarnak emelkedni — kell hogy alávessék magukat és engedelmeskedjenek mint annak a végzetnek, amely megmásíthatatlanul utoléri őket.

2. *Az istenek szétfoszlása antropomorfizmusuk következtében*

Minthogy mármost a magán- és magáértvaló szükségszerű nem tartozik hozzá az egyes istenekhez, nem tartalma saját önmeghatározásuknak, s csupán mint meghatározás nélküli elvontság lebeg felettük, azért ezáltal mindjárt szabadon maradt a különösség és az egyediség oldala s nem kerülheti ki azt a sorsot, hogy ne lyukadjon ki az emberi mintára való felfogás külsőségeire és az antropomorfizmus végességeire is; már pedig ezek az isteneket annak ellentétére fordítják, ami a szubsztanciálisnak és az isteninek fogalmát alkotja. A művészet e szép isteneinek bukása ennélfogva teljességgel önmaga által szükségszerű, mivel a tudat végül már nem képes náluk megnyugodni, s ezért tőlük önmagába fordul vissza. Közelebbről azonban már a görög antropomorfizmus általában olyan természetű, hogy benne mind a vallásos, mind a költői hit számára szétfoszlanak az istenek.

a) Mert a szellemi egyéniség mint eszmény belép ugyan az emberi alakba, de a közvetlen, azaz testi alakba, nem pedig a magán- és magáértvaló emberiességbe, amely szubjektív tudatának benső világában különbözőnek tudja ugyan magát istentől, de éppúgy meg is szünteti ezt a különbséget, s ezáltal, istennel egyesülve, magában végtelen, abszolút szubjektivitás.

a) Ezért a plasztikus eszményből hiányzik az az oldal, hogy mint végtelen tudó bensőség ábrázolódjék. A plasztikusan szép alakok nemcsak kőből, érből vannak, hanem tartalmukból és kifejezésükből is hiányzik a végtelen szubjektív jelleg. Az ember lelkesedhetik a szépségért és a művészetért, amennyire csak akar, ez a *lelkesedés* szubjektív és az is marad, s ez a szubjektív elem nincs meg a szemlélet objektumában is, az istenekben. Az igazi totalitáshoz azonban megkövetelj ük a szubjektív, magát tudó egységnek és végtelenségnek ezt az oldalát is, mivel mégcsak ez teszi az élő, tudó istent és embert. Ha nem fejeződik ki benne határozottan, hogy lényegileg hozzátartozik az abszolútum tartalmához és természetéhez, akkor az abszolútum nem jelenik meg igazán mint szellemi szubjektum, hanem csupán objektivitásában, magábanvaló tudatos szellem nélkül kínálkozik a szemléletnek. Mármost az istenek egyénisége tartalmazza persze a szubjektívat is, de csak mint esetle-

gességet, és olyan fejlődésben, amely magáértvalóan az istenek ama szubsztancialis nyugalmán és boldogságán kívül mozog.

β) Másfelől az a szubjektivitás, amely szemben áll a plasztikus istenekkel, ugyancsak nem a magában végtelen és igazi szubjektivitás. Ennek ugyanis, mint a harmadik művészeti formában, a romantikusban, közelebbről látjuk majd, a neki megfelelő valósága a magában végtelen, magát tudó isten. Mivel azonban a szubjektum a jelenlegi fokon a tökéletesen szép istenképben *magát* nem tudatosítja mint jelenlevőt, és éppen ezzel szemléletében mint tárgyi és objektív módon léttel bírót is, azért maga is még abszolút tárgyától csak különböző és elkülönült, s ennélfogva a pusztán esetleges, véges szubjektivitás.

γ) Azt gondolhatnók mármost, hogy a magasabb szférába való átmenetet éppúgy új istenháborúnak foghatta volna fel a fantázia és a művészet, mint az első átmenetet a természeti istenek szimbolikájától a klasszikus művészet szellemi eszményeihez. Azonban semmiképp sem így áll a dolog. Ellenkezőleg, ez az átmenet egészen más területen, magának a valóságnak és jelennek tudatos harcaként történt meg. Ezáltal a művészet egészen megváltozott helyzetbe jut a magasabbrendű tartalomra vonatkozólag, amelyet új formákban kell megragadnia. Ez az új tartalom nem mint a *művészet* által történő kinyilatkoztatás jut érvényre, hanem magában, művészet nélkül is nyilvánvaló, s a cáfolás prózai talaján érvek által, azután a lélekben és a lélek vallásos érzéseiben kiváltképp csodák, vértanúságok stb. révén lép a szubjektív tudásba; tudatában van annak, hogy minden végesség ellentétes az abszolútummal, amely valóságos történelemben mint események lefolyása nemcsak képzelt, hanem *tényleges* jelenné alakul ki. Az isteni, maga az isten, testté vált, megszületett, élt, szenvedett, meghalt és feltámadott. Ez olyan tartalom, amelyet nem a művészet talált ki, hanem a művészeten kívül létezett, s amelyet tehát nem magából merített, hanem készen talál a megformálásra. Amaz első átmenet és istenek-harca ellenben magából a *művészeti szemléletből* és a fantáziából eredt, amely a bensőből merítette tanításait és alakjait, s új isteneket adott az elámult embernek. Ezért is van azonban, hogy a klasszikus istenek csak az egzisztenciájukat kapták meg a képzelet által, s csak kőben és ércben, vagyis a szemléletben léteznek, nem pedig húsban és vérben, vagyis valóságos szellemben. A görög

istenek antropomorfizmusából hiányzik ezért a valóságos emberi létezés, a testi éppúgy, mint a szellemi. Ezt a húsban és szellemben való valóságot csak a kereszténység vezeti be mint magának istennek létezését, életét és működését. Ezáltal ez a testiség, a hús, bármennyire is negatívumnak tudták a pusztán természetit és érzékit, megbecsülésre tett szert és az antropomorfisztikus szentséget nyert; ahogy az ember eredetileg isten képmása volt, úgy isten az embernek képmása, s aki a Fiút látja, látja az Atyát is, aki a Fiút szereti, szereti az Atyát is; valóságos létezésben ismerhető meg az isten. Ezt az új tartalmat tehát nem a művészet koncepciói tudatosítják, hanem a művészet kívülről kapja, mint valóságos történést, mint a megtestesült isten történetét. Amaz átmenet ennyiben nem indulhatott ki a művészetből· a réginek és újnak ellentéte nagyon is díszparát lett volna. A kinyilatkoztatott vallás istene tartalmilag és formailag igazán valóságos isten, akinek éppen ezért ellenfelei pusztán képzeleti lények volnának, s nem állhatnak egy s ugyanazon a területen vele szemben. A klasszikus művészet régi és új istenei ezzel szemben magukban egyaránt a képzelet talajára tartoznak, csak az a valóságuk van, hogy a véges szellem mint a természet és a szellem hatalmait fogja fel és ábrázolja őket, egymással való szembehelyezésük és harcuk pedig komoly dolog. Ha ellenben a művészetnek meg kellene alkotnia az átmenetet a görög istenektől a kereszténység istenéhez, akkor itt egy istenek-harca ábrázolása közvetlenül nem lenne igazán komoly dolog.

b) Ezért is ez a harc és átmenet csak újabban lett a művészetnek esetleges, egyes tárgya, amely nem tudott korszakot alkotni, s ebben az alakban nem lehetett döntő mozzanat a művészeti fejlődés egészében. Ebben a vonatkozásban itt mellesleg néhány híresebbé vált jelenségre emlékeztetek. Újabban gyakran hallhatunk panaszt a klasszikus művészet bukása miatt, s a görög istenek és hősök utáni vágyakozást több ízben költők is tárgyalták. Ez a szomorúság aztán különösen a kereszténységgel ellentétben fejeződik ki; erről elismerték ugyan, hogy a magasabbrendű igazságot foglalja magában, de azzal a megszorítással, hogy a művészet álláspontjáról csak sajnálni lehet a klasszikus ókor ama bukását. Schiller *Die Götter Griechenlands* (Hellász istenei) c. költeményének ez a tartalma, s ezt a költeményt már itt is érdemes megvizsgálni nemcsak mint költeményt szép ábrázolása, csengő ritmusa, eleven képei,

vagy a lélek ama szép szomorúsága szempontjából, amelyből keletkezett; érdemes a tartalmat is szemügyre vennünk, mivel Schiller pátosza mindig igaz és mély is.

Maga a keresztény vallás természetesen magában foglalja a művészet mozzanatát, de kibontakozása folyamán a felvilágosodás korában olyan pontot ért el, amelyen a gondolat, az értelem kiszorította azt az elemet, amelyre a művészetnek feltétlenül szüksége van: isten valóságos emberi alakját és megjelenését. Mert az emberi alak és amit kifejez és mond: az emberi történés, cselekvés, érzés az a forma, amelyben a művészetnek meg kell ragadnia és ábrázolnia kell a szellem tartalmát. Azzal mármost, hogy az értelem istent puszta gondolati dologgá tette, hogy már nem hitt szellemének a konkrét valóságban történő megjelenésében, s így a gondolkodás istenét kiszorította minden valóságos létezésből: a vallási felvilágosodás e fajtája szükségszerűen eljutott olyan képzetekhez és követelményekhez, amelyek összeegyeztethetetlenek a művészettel. Ha azonban az értelem ezekből az elvontságokból újból felemelkedik az észhez, akkor nyomban fellép valami konkrétnak a szükséglete, annak a konkrétnak is, amely művészet. A felvilágosult értelem korszaka is foglalkozott persze művészettel, de nagyon prózai módon, ahogyan magán Schilleren is láthatjuk, aki ebben a korszakban indult el pályáján, azután azonban az értelem által már ki nem elégített ész, fantázia és szenvedély szükségletében eleven sóvárgást érzett általában a művészet, közelebbről a görögöknek, isteneiknek és világnézetüknek klasszikus művészete után. Ebből a kora gondolati absztrakciójától visszautasított sóvárgásból keletkezett az említett költemény. Ennek eredeti fogalmazása szerint Schiller kereszténységellenessége teljesen polémikus, utóbb enyhült a költő keménysége, mivel csupán a felvilágosodás értelmi felfogása ellen fordult, amely később maga is kezdte elveszíteni uralmát. Mindenekelőtt boldognak mondja a görög szemléletet, amelynek számára élő és istenekkel teli volt az egész természet, majd rátérve a jelenre, ennek prózai felfogására a természeti törvényekről s az embernek az istenhez való viszonyáról, ezt mondja:

— Diese traur'ge Stille
Kündigt sie mir meinen Schöpfer an?
Finster wie er selbst ist seine Hülle,
Mein E n t s a g e n, was ihn feiern kann.

(— E szomorú csend
Teremtőmet hirdeti-e?
Sötét, mint őmaga, az őt eltakaró lepel,
L e m o n d á s o m az, ami őt ünnepelheti.)

A lemondás persze lényeges mozzanata a kereszténységnek, de csak a szerzetesi felfogásban követeli az embertől, hogy elölje lelkét, érzését, az úgynevezett természetes ösztönöket, hogy ne vegyen részt az erkölcsi, ésszerű, valóságos világnak, a családnak, az államnak életében, mint ahogy a felvilágosodás és deizmusa is, amelynek tanítása szerint isten megismerhetetlen, a legnagyobb lemondást követeli az embertől, azt a lemondást, hogy ne tudjon istenről, s ne értse meg őt. Az igazi keresztény szemlélet szerint ellenben a lemondás csupán a közvetítés mozzanata, az átmeneti pont, amelyen a pusztán természeti, érzéki és véges leveti meg nem felelő voltát, hogy magasabbrendű szabadsághoz és magával való kibéküléshez juttassa a szellemet — olyan szabadság és boldogság, amelyet a görögök nem ismertek. A magános isten ünnepléséről, puszta elkülönültségéről és az istenektől megfosztott világtól való elszakadásról azután nem lehet szó a kereszténységben, mert éppen ama szellemi szabadságban és a szellem megbékélésében lakozik isten, s ebből a szempontból teljesen hamis Schiller híres mondása:

Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher.

(Amikor még emberibbek voltak az istenek,
Istenibbek voltak az emberek.)

Mint fontosabbat ennélfogva a befejezés későbbi változatát kell kiemelnünk, amelyben ez áll a görög istenekről:

Aus der Zeitfluth weggerissen schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn;
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergehen.

(Túl az idők sodrán biztos élnek,
Az örök Olympra szállva fel,
Amit halhatatlanit az ének,
Annak itt lenn veszni kell.)

Dóczi Lajos ford.

Ez teljesen megerősíti azt, amit már fentebb említettünk: a görög istenek székhelye csak a képzeletben és a fantáziában

van, sem az élet valóságában nem kaphatnak helyet, sem pedig a véges szellemnek nem adhatják meg a végső kielégülést.

Másképp fordult a kereszténység ellen Parny, akit sikerült elégiái miatt francia Tibullusnak neveznek, terjedelmes, tíz énekből álló költeményében, a *La guerre des Dieux* (Az Istenek háborúja) című egy fajta epopeiában, hogy tréfa és komikum által az élc nyílt frivolitasával, de ötletesen és szellemesen kigúnyolja a keresztény képzeteket. A tréfák azonban csupáncsak pajkos könnyelműség akarnak lenni, s a ledérség nem akar szentséggé és a legmagasabbrendű jelességgé emelkedni, mint Friedrich Schlegel *Lucindéja* idején. Mária persze alaposan póruljár ebben a költeményben; a barátok — dominikánusok, franciskánusok stb. — elcsábíttatják magukat a bortól és a bacchánsnőktől, az apácák meg a faunoktói, s így aztán vad mulatság folyik. Végül azonban legyőzik a régi világ isteneit, s ezek az Olympusról visszavonulnak a Parnassosra.

Végül Goethe *Die Braut von Korinth* (A korinthosi menyasszony) című művében mélyebb módon egy eleven képben ábrázolta a szerelem száműzetését, nem annyira a kereszténység igazi elve szerint, mint inkább a lemondás és önfeláldozás rosszul értelmezett követelménye szerint: ezzel a hamis aszkézissel, amely kárhoztatja a nőnek azt a rendeltetését, hogy feleség legyen, s a kénytelen hajadoni állapotot szentebb valaminek tartja a házasságnál, az ember természetes érzését szegezi szembe. Ahogyan Schillernél megtaláljuk az ellentétet a görög fantázia és a modern felvilágosodás értelmi absztrakciói között, úgy itt a görög erkölcsi-érzéki jogosultságot a szerelemre és a házasságra látjuk szembeállítva olyan képzetekkel, amelyek a keresztény vallásnak csupán egyoldalú, hazug álláspontjához tartoztak Goethe nagy művészettel borzalmatkeltő tónust adott az egésznek, kiváltképp abban, hogy bizonytalan marad: valóságos leányról vagy halottról, élőlényről vagy kísértetről van-e szó, s a versmértékben éppígy egészen mesterien fonódik össze az enyelgés az ünnepélyességgel, amely annál borzalmasabb lesz.

c) Mielőtt azonban megkísérelnők mélységében megismerni az új művészeti formát, amelynek a régivel való ellentéte nem tartozik a művészeti fejlődés folyamatához, ahogyan ezt itt lényeges mozzanatai szerint vizsgálnunk kell, előbb azt az átmenetet kell szemügyre vennünk legközelebbi alakjában, amely magába a régi művészetbe esik bele. Ennek az átmenetnek

elve abban van, hogy a szellem, amelynek egyéniségét eddig összhangban szemléltek a természet és az emberi létezés igazi szubsztanciáival, s amely ebben az összhangban tudta és megtalálta magát saját élete, akarása és működése szerint, most kezd visszahúzódni a bensőnek végtelenségébe, de az igazi végtelenség helyett csupán formális és ugyancsak még véges önmagába való visszatérésre képes. —

Ha közelebbi pillantást vetünk azokra a konkrét állapotokra, amelyek megfelelnek a megadott elvnek, úgy láttuk már, hogy a görög istenek tartalmát a valóságos emberi élet és cselekvés szubsztanciái alkották. Az istenekről való szemléleten kívül mármost a létezés legfőbb rendeltetésének, általános érdekének és céljának egyúttal egzisztenciája is volt. Ahogyan a görög szellemi művészeti alak számára lényeges volt, hogy külsőleg és valóságosan is megjelenjék, úgy alakította ki magát az ember abszolút szellemi rendeltetése is megjelenő reális valósággá, amelynek szubsztanciájával és általánosságával az egyén összhangban kívánt lenni. Ez a legfőbb cél Görögországban az állami élet volt, az állampolgárság, ennek erkölcsisége és eleven hazaszeretete. Ezen az érdeken kívül nem volt magasabb, igazabb érdek. Ámde az állami élet, mint világi és külsőleges jelenség, éppolyan mulandó, mint a világi valóság állapotai általában. Nem nehéz kimutatni, hogy az ilyen szabadságban élő állam, amely ennyire közvetlenül azonos valamennyi polgárával, akik mint ilyenek minden közügyben már a legfőbb hatalmat gyakorolják, csak kicsiny és gyenge lehet, s részint önmaga által kell elpusztulnia, részint a világtörténelem során külső hatalmak zúzzák széjjel. — Mert ahol az egyén ilyen közvetlenül összekapcsolódott az állami élet általánosságával, ott egyrészt a szubjektív sajátosság és ennek személyes különlegessége még nem jutott jogához és nem talál teret az egésznek szempontjából ártalmatlan kifejlődéshez. Mivel azonban különbözik a szubsztanciálistól, amelyben nem kapott helyet, ezért megmarad annak a korlátolt, természetes önzésnek, amely most magában járja saját útjait, követi az egésznek igazi érdekétől távoleső érdekeit, s ezáltal magának az államnak veszedelmévé válik, mert végül megszerzi a szubjektív hatalmat az állammal való szembeszállásra. Másrészt magán e szabadságon belül felébred a szubjektum önmagában való magasabbrendű szabadságának szükséglete, s ez igényt tart arra, hogy ne csak az államban mint szubsztanciális egészben, ne

csak az adott erkölcsben és törvényességben, hanem saját bensejében is szabad legyen, amennyiben a jót és igazat önmagából, szubjektív tudásában akarja a maga számára létrehozni és elismertetni. A szubjektum kívánja azt a tudatot, hogy önmagában mint szubjektum szubsztanciális legyen; ezáltal ama szabadságban új viszály támad az állam célja és önmagának mint magában szabad egyénnek célja között. Ilyen ellentét kezdődött már Sókratés korában, míg másfelől a demokrácia és demagógia hiúsága, önzése és zabolátlansága annyira szétbomlasztotta az igazi államot, hogy olyan férfiak, mint Xenophón és Platón, undort éreztek a szülővárosukban uralkodó állapotok miatt, mert a közügyek intézése ott önző és könnyelmű kezekben volt.

Az átmenet szelleme ezért először általában a magában önálló szellemi és a külső létezés közötti meghasonláson nyugszik. A szellemi ebben a realitásától való elkülönülésben, amelyben már nem talál magára, ezzel az elvont-szellemi, de nem az *egy* keleti isten, hanem ellenkezőleg a magát tudó valóságos szubjektum, amely szubjektív bensőségében létrehozza és megtartja mindazt, ami általános a gondolatban, az igazt, a jót, az erkölcsöt, s ez az ő számára nem egy meglevő valóságra vonatkozó tudása, hanem csupán saját gondolatai és meggyőződései. Ez a viszony egészen prózai természetű volna, ha megállna az ellentétnél és ennek oldalait mint pusztán ellentéteseket állítaná egymással szembe. Erre a prózára azonban ezen a fokon még nem kerül sor. Mert egyfelől olyan tudat van ugyan előttünk, amely mint magában szilárd, a jót akarja, s kívánságának teljesülését, fogalmának realitását lelke erényében, valamint a régi istenekben, erkölcsökben és törvényekben képzeli el; ugyanakkor azonban ingerült a létezés mint jelen ellen, korának valóságos politikai élete, a régi érzületnek, a korábbi hazafiságnak és állambölcsességnek felbontása ellen, s ezzel persze ellentét áll fenn a szubjektív benső és a külső valóság között. Mert saját bensejében nem elégítik ki teljesen ama puszta képzetek az igazi erkölcsiségről, s ezért kifelé fordul a külső ellen, s erre negatívan, ellenségesen, megváltoztatásának célzatával vonatkozik. Ezzel, mint mondottuk, egyfelől természetesen olyan belső tartalom van előttünk, amely határozottan és élesen fejeződik ki, s amelynek egyszersmind egy meglevő, ama tartalomnak ellentmondó világgal van dolga, s azt a feladatot kapja, hogy ezt a valóságot a jóval és

igazzal ellentétes romlásának vonásaiban ábrázolja; másfelől azonban ez az ellentét még magában a művészetben oldódik meg. Ugyanis egy új művészeti forma keletkezik, amelyben nem gondolatokkal vívják az ellentétek harcát, s e harc nem áll meg a meghasonlásnál, hanem a valóságot épp romlásának dőreségében olyan módon ábrázolják, hogy önmagában rombolja szét magát, hogy az igaz éppen a semmisnek ezen önszétrombolásában szilárd, maradandó hatalomnak mutatkozhassék ebből a visszfényből, a dőreség és esztelenség oldalának pedig ne maradjon ereje a magában igazzal való egyenes szembehelyezkedésre. Ilyen jellegű a komikum, ahogyan ezt a görögöknél Aristophanés kora valóságának leglényegesebb területeire alkalmazta, harag nélkül, tiszta, derűs vidámsággal.

3. *A szatíra*

Ámde azt látjuk, hogy ez a művészetnek még megfelelő megoldás ugyancsak eltűnik, mert a szembehelyezés megmarad magának az *ellentétnek* formájánál, s ennélfogva a költői kibékítés helyébe a két oldalnak olyan prózai viszonya lép, amely által megszűntnek látszik a klasszikus művészeti forma, mivel benne elpusztulnak mind a plasztikus istenek, mind a szép emberi világ. Itt mindjárt fel kell kutatnunk azt a művészeti formát, amely még beállítható ebbe a magasabb alakítási módhoz vezető átmenetbe s képes ezt megvalósítani. — A szimbolikus művészet végpontja, mint láttuk, szintén az alaknak mint olyannak leválása a jelentéséről sokféle formában; a hasonlatban, a mesében, a példázatban, a rejtvényben stb. Ha mármost ezen a helyen hasonló szétválás az alapja az eszmény felbomlásának, akkor felmerül a kérdés: miben különbözik az átmenet mostani módja az előzőtől? A különbség a következő.

a) A tulajdonképpeni szimbolikus és összehasonlító művészeti formában az alak és a jelentés, rokonságuk és kapcsolatuk ellenére, eleve idegenek ugyan egymástól, de viszonyuk mégsem negatív, hanem barátságos, mert éppen a mindkét oldalon egyforma vagy hasonló minőségek és vonások bizonyulnak az oldalak összekapcsolása és összehasonlítása alapjának. Maradandó szétválásuk és idegenségük az ilyen egyezésen belül ezért sem nem *ellenséges* jellegű az elkülönült oldalakra vo-

natkozólag, sem pedig nem szakadt szét ezáltal egy önmagában szoros egybeolvadás. A klasszikus művészet eszménye ellenben a jelentés és az alak, a szellemi belső egyéniség és ennek testisége tökéletes egybeformálódásából indul ki; ha tehát az ilyen tökéletes egységgé összeillesztett oldalak elválnak egymástól, ez csak azért történik, mivel már nem férhetnek meg egymással, s nyugodt megbékéltségüknek összeegyeztethetetlenséggé és ellenségeskedéssé kell válnia.

b) A viszonynak ezzel a formájával, eltérően a szimbolikustól, megváltozott továbbá a most egymással szembenálló oldalak *tartalma* is. A szimbolikus művészeti formában ugyanis többé vagy kevésbé absztrakciók, általános gondolatok, vagy pedig meghatározott tételek reflexiós általánosságok formájában nyernek a szimbolikus művészeti alak által valamire utaló megérzékítést; abban a formában viszont, amely ebben a romantikus művészethez való átmenetben érvényesül, a tartalom szintén általános gondolatok, érzületek és értelmi tételek absztrakciója ugyan, de nem ezek az absztrakciók mint olyanok, hanem a *szubjektív* tudatban és az önmagára támaszkodó öntudatban való létezésük adja az ellentét egyik oldalának tartalmát. Mert ennek a közbülső foknak első követelménye abban van, hogy a szellemi, amelyet az eszmény kivívott, önmagáértvalósága szerint önállóan mutatkozzék. Már a klasszikus művészetben a szellemi egyéniség volt a fődolog, bár realitása tekintetében összhangban maradt közvetlen létezésével. Most olyan szubjektivitást kell ábrázolni, amely igyekszik kivívni az uralmat a neki már meg nem felelő alak és külső realitás felett általában. Ezzel a magáértvaló szellemi világ szabaddá válik; különvált az érzékitől s ezért ez önmagába való visszavonultság következtében mint öntudatos, csupán a maga bensőségében kielégülő szubjektum jelenik meg. Ez a szubjektum azonban, amely eltaszítja magától a külsőséget, szellemi oldala szerint még nem az igazi totalitás, amelynek tartalma az abszolútum az öntudatos szellemiség formájában, hanem mivel hozzátartozik az ellentét a valóságossal, pusztán elvont, véges, ki nem elégült szubjektivitás. — Vele szemben áll egy éppoly véges valóság, amely ugyancsak szabaddá lesz, de éppen azért, minthogy az igazán szellemi belőle a bensőbe vonult vissza, s benne már nem akarja és nem tudja megtalálni magát, mint isten nélküli valóság és megromlott létezés jelenik meg. Ily módon a művészet most egy gondolkodó szellemet, egy ön-

magán mint szubjektumon nyugvó szubjektumot elvont bölcsességben, a jónak és az erénynek tudásában és akarásában ellenséges ellentétbe állít jelene romlásával. A feloldatlan ebben az ellentétben, amelyben belső és külső meg nem szűnő diszharmóniában marad, a prózai elem a két oldal viszonyában. Egy nemes szellem, egy erényes lélek, akinek nem adatik meg tudatának realizálása a gonoszság és ostobaság világában, szenvedélyes méltatlankodással vagy finomabb elmességgel és fagyosabb keserűséggel fordul szembe az előtte feltáruló létezéssel, haragszik a világra vagy gúnyolja a világot, amely egyenesen ellentmond az erényről és igazságról alkotott elvont eszméjének.

Az a művészeti forma, amely a véges szubjektivitás és az elfajult külvilágból fakadó ellentétének ezt az alakját veszi fel, a *szatíra*. Vele a szokásos elméletek sohasem tudtak boldogulni, mivel mindig zavarban voltak, hová kell azt besorolniok. Mert az epikai jellegből semmi sincs a szatírában; a lírához sem tartozik tulajdonképpen, mert a szatirikusban nem a lélek érzelme fejeződik ki, hanem a jónak és a magában szükségszerűnek általános mozzanata, amely bár szubjektív különösséggel keveredve mint ennek vagy annak a szubjektumnak különös erényessége jelenik meg, mégsem a képzet szabad, akadálytalan szépségében élvezi magát és nem árasztja ki ezt az élvezetet, hanem rosszkedvűen megtartja saját szubjektivitásának és e szubjektivitás elvont alapelveinek összhangtalanságát a tapasztalati valósággal szemben, s ennyiben nem hoz létre sem igazi költészetet, sem igazi műalkotásokat. Innen van, hogy a szatirikus álláspont nem érthető meg a költészet ama nemeiből, hanem általánosabb módon, mint a klasszikus eszménynek ezt az átmeneti formáját kell azt felfognunk.

c) Mivel mármost az eszménynek a maga belső tartalma szempontjából való prózai felbomlása nyilvánul meg a szatirikusban, azért ennek igazi talaját nem Görögországban, a szépség földjén kell keresnünk. A szatíra az imént leírt alakban a rómaiak sajátos műfaja. A római világ szelleme az absztrakció, a holt törvény uralma, a szépség és a derűs erkölcs felbomlasztása, a családnak mint közvetlen, természeti erkölcsiségnek háttérbeszorítása, egyáltalán az egyéniség feláldozása. Az egyéniség odaadja magát az államnak s az elvont törvény iránti engedelmességben van hideg méltósága és értelmes kielégülése. Ennek a politikai erénynek elve, amelynek hideg ke-

ménysége kifelé alávet magának minden népegyéniséget, míg belül a formális jog hasonló élességgel a tökéletességig fejlődik, nem kedvez az igazi művészetnek. Ezért aztán Rómában nem is találunk szép, szabad és nagy művészetet. A szobrászatot és festészetet, az epikai, lírai és drámai költészetet a görögöktől vették át és sajátították el a rómaiak. Figyelemre méltó, hogy amit otthoninak tekinthetünk a rómaiaknál, komikus bohózatok, a fescenninus versek és atellai színdarabok, míg a műveltebb komédiák, még Plautuséi és Terentiuséi is, a görögöktől kölcsönzöttek s inkább az utánzás, mint az önálló alkotás termékei voltak. Már Ennius is görög forrásokból merített és prózaivá tette a mitológiát. A rómaiak sajátja csak minden olyan műfaj, amely elvileg prózai; például a tanköltemény, különösen ha erkölcsi tartalmú, általános reflexióit pedig csak külsőleg ékesíti a versmérték, a képek, a hasonlatok és a szónokias-szép dikció díszével; mindenekelőtt azonban a szatíra. A környező világ miatt érzett erényes bosszúságnak a szelleme az, amely részben üres deklamációkban igyekszik könnyíteni magán. Költőibbé csak annyiban válhatik ez az önmagában prózai művészeti forma, hogy a valóság romlott alakját akként tárja szemünk elé, hogy ez a romlottság saját balgasága következtében összeomlik magában. Így pl. Horatius, aki mint lírikus teljesen magáévá tette a görög művészeti formát és alkotásmódot, leveleiben és szatíráiban, amelyekben önállóbb, eleven képet rajzol kora erkölcseiről, olyan dőreségeket írva le számunkra, amelyek a maguk ügyetlen eszközeivel önmaguk által pusztulnak el. De ez, bár finom és művelt, mégsem épp költői vidámság; megelégszik azzal, hogy nevetségessé tegye azt, ami rossz. Másoknál viszont a helyesnek és az erénynek elvont képzete egyenesen szembehelyezkedik a bűnökkel, s itt a bosszúság, a mérgelődés, harag és gyűlölet, majd az erényről és bölcsességről való elvont szónoklás formájában tör ki széles áradatban, majd egy nemes lélek méltatlankodásával fakad ki keserűen a kor romlottsága és szolgasága ellen, vagy a régi erkölcsöknek, a régi szabadságnak, egy egészen más, elmúlt világállapot erényeinek képét tartja a jelen bűnei elé, igazi remény és hit nélkül, de egy szégyenletes jelen ingadozásával, változásaival, ínségével és veszedelmével csupán a lélek erényes érzületének sztoikus egykedvűségét és belső rendületlenségét tudja szembeállítani. Ebből az elégedetlenségből fakad részben a római történetírás és filozófia hasonló hangja is. Sallustiusnak az

ellen az erkölcsi romlás ellen kell kikelnie, amelytől önmaga sem maradt idegen, Livius, rétori választékossága ellenére, a régmúlt napok leírásában keres vigaszt és kielégülést, mindenekelőtt pedig Tacitus az, aki éppoly nagyszerű, mint mély kedvetlenséggel, a deklamáció sivársága nélkül, éles szemléletességgel, bosszúsan tárja fel kora rosszaságait. A szatirikusok között különösen Persius igen fanyar; keserűbb Juvenalisnál. Később végül azt látjuk, hogy a görög-szír Lukianos derűs könnyelműséggel fordul minden ellen: hősök, filozófusok, istenek ellen, s főképpen a régi görög isteneket gúnyolja ki emberiességük és egyéniségük miatt. De gyakran szószátyár módon megáll az istenalakok és cselekedeteik puszta külsőségénél, s ezzel különösen számunkra unalmassá válik. Mert egyfelől hitünkkel túl vagyunk azon, amit ő szét akart rombolni, másfelől tudjuk, hogy az isteneknek ezek a vonásai, a szépség szempontjából tekintve, az ő tréfái és gúnyolódása ellenére is örök érvényűek.

Manapság már nem sikerülnek a szatírák. Cotta és Goethe pályatételeket tűztek ki szatírákra, de nem futottak be ilyennemű költemények. Olyan szilárd alapelvek szükségesek ehhez, amelyekkel a jelen ellentmondásban áll: bölcsesség, amely elvont marad, erény, amely merev energiával csupán önmagához ragaszkodik, s ellentétbe juthat ugyan a valósággal, de a hamisnak és a visszataszítónak valódi költői feloldását és az igazban való igazi kibékülést nem tudja létrehozni.

Az elvont belső érzület és a külső objektivitás e meghasonlásánál azonban a művészet nem állhat meg anélkül, hogy ki ne lépjen saját elvéből. A szubjektívat mint az önmagában végtelent s magán- és magáértvalót kell felfogni, amely, ha a véges valóságot nem tekinti is az igazságnak, mégsem tanúsíthat iránta pusztán ellentétes, negatív magatartást, hanem éppannyira a kibéküléshez halad tovább és csak ebben a tevékenységben nyer mint abszolút szubjektivitás ábrázolást a klasszikus művészeti forma eszményi egyéneivel szemben.

HARMADIK SZAKASZ

A ROMANTIKUS MŰVÉSZETI FORMA

A ROMANTIKUSRÓL ÁLTALÁBAN

A romantikus művészet formáját, mint eddigi vizsgálatunkban mindig, ama tartalom belső fogalma határozza meg, amelynek ábrázolására a művészet hivatott. Így mindenekelőtt meg kell kísérelnünk annak az új tartalomnak sajátos elvét tisztázni a magunk számára, amely most mint egy új világnézet és művészeti alakítás igazságának abszolút tartalma lép a tudatba.

A művészet *kezdeténél:* fokán a fantázia ösztöne abban állott, hogy a természetből a szellemiséghez törekedett fel. Ez a törekvés azonban csupán a szellem keresése maradt. A szellem tehát, amennyiben még nem volt a művészet tulajdonképpeni tartalma, maga is csak mint külső formája érvényesülhetett a természeti jelentéseknek, vagy a szubsztanciális belső ama szubjektivitás nélküli absztrakcióinak, amelyek a tulajdonképpeni középpontot alkották.

Másodszor, ennek a fordítottját találtuk a klasszikus művészetben. Itt a szellemiség, noha csak a természeti jelentések megszüntetése által tudja magát önmagáértvalósága szerint érvényre juttatni, a tartalom alapja és elve, a testi és érzéki természeti megjelenés pedig a külső forma. Ez a forma azonban nem maradt, mint az első fokon, csupán felületi, meghatározatlan, és olyan, hogy nem hatotta át tartalma, hanem a művészet tökéletessége éppen azáltal érte el csúcspontját, hogy a szellemi teljesen átjárta külső megjelenését, eszményítette a természetit ebben a szép egyesülésben, és a szellemnek magában a szubsztanciális egyéniségében megfelelő realitásává tette. Ezáltal a klasszikus művészet az eszménynek fogalmilag megfelelő ábrázolása, a szépség birodalmának betetőzése lett. Ennél szebb semmi sem lehet és nem is lesz.

Mégis van magasabbrendű, mint a szellem szép megjelenése a maga közvetlen érzéki alakjában, bár ezt a szellem teremtette mint magának megfelelőt. Mert ez az egyesülés, amely a külsőlegesnek elemében megy végbe és ezáltal az érzéki realitást megfelelő létezéssé teszi, éppannyira ellenszegül ismét a szellem igazi fogalmának, s a szellemet a testiben való megbékülésből visszaszorítja önmagára, az önmagában való megbékülésére. Az eszmény egyszerű, tökéletes totalitása felbomlik, s az önmagábanvaló szubjektívnak és a külső jelenségnek kettős totalitására esik szét, hogy e szétválással lehetővé tegye a szellemnek a mélyebb megbékülés elérését saját bensejének elemében. A szellem, amelynek elve: magának magával való megfelelése, fogalmának és realitásának egysége, csakis sajátos, otthonos szellemi világában, érzésének, kedélyének, általában bensőségének világában találhatja meg a maga megfelelő létezését. Ezáltal jut a szellem annak tudatához, hogy önmagán és önmagában lelje mását, *egzisztenciáját* mint szellemet, hogy csak ezáltal élvezi végtelenségét és szabadságát.

1. A szellemnek ez az *önmagához* való felemelkedése, amelynek révén önmagában nyeri el objektivitását, amelyet egyébként a létezés külsőségében és érzékiségében kellett keresnie, s ebben az önmagával való egyességben érzi és tudja magát: a romantikus művészet alapelve. Ezzel kapcsolatos mindjárt az a szükségszerű meghatározás, hogy a klasszikus eszmény szépsége, s ezért a szépség a maga legsajátabb alakjában és legmegfelelőbb tartalmában, többé nem végső valami ez utolsó művészeti fok számára. Mert a romantikus művészet fokán a szellem tudja: igazsága nem abban áll, hogy elmerül a testiségben; ellenkezőleg, csak azáltal lesz bizonyos a maga igazságában, hogy a külsőből visszatér az önmagával való bensőségbe és a külső realitást mint neki meg nem felelő létezést tételezi. Ha tehát ez az új tartalom magában foglalja is azt a feladatot, hogy széppé tegye magát, az eddigi értelemben vett szépség mégis valami alárendelt marad számára, s a magán- és magáértvaló bensőnek mint a magában végtelen szellemi szubjektivitásnak *szellemi* szépségévé válik.

Hogy azonban a szellem eljusson végtelenségéhez, éppannyira a pusztán formális és *véges* személyiségből az *abszolútummá* kell emelkednie; azaz a szelleminek mint a teljesen szubsztanciálissal eltelt s ebben önmagát tudó és akaró szubjektumot kell magát ábrázolnia. Megfordítva, ezért a szub-

sztanciálist, igazt nem szabad pusztán úgy felfogni, mint ami túlesik az emberen, s nem szabad lehántani a görög szemlélet antropomorfizmusát, hanem az emberit mint valóságos szubjektivitást kell elvvé tenni és az antropomorfisztikust, mint már előbb láttuk, csak ezáltal kell betetőzni.

2. A közelebbi mozzanatokból, amelyek ebben az alapmeghatározásban rejlenek, mármost általánosságban ki kell fejtenünk a tárgyak körét, valamint azt a formát, amelynek megváltozott alakját a romantikus művészet új tartalma határozza meg.

A romantikusnak igazi tartalma az abszolút bensőség, megfelelő formája pedig a szellemi szubjektivitás mint a maga önállóságának és szabadságának megragadása. Ez a magábanvaló végtelen s magán- és magáértvaló általános: minden különösnek abszolút negativitása, az egyszerű, magával való egység, amely felemészt minden egymásonkívüliséget, a természetnek, a keletkezés, elmúlás és újjászületés természetes körforgásának minden folyamatát, a szellemi létezésnek minden korlátozottságát, s valamennyi különös istent a magával való tiszta, végtelen azonossággá oldotta fel. Ebben a panteonban trónjukat vesztették az összes istenek; a szubjektivitás lángja elpusztította őket, s a plasztikus sokistenimádás helyett a művészet most csak *egy* istent, *egy* szellemet, *egy* abszolút önállóságot ismer, amely mint önmagának abszolút tudása és akarása, szabad egységben marad magával, s többé nem esik szét ama különös jellemekké és funkciókká, amelyeknek egyetlen összetartója egy homályos szükségszerűség kényszere volt. — Az abszolút szubjektivitás mint ilyen azonban elkerülné a művészetet, s csak a gondolkodás számára volna megközelíthető, ha azért, hogy *valóságos*, fogalmának megfelelő szubjektivitás legyen, nem lépne be a külső létezésbe is és ebből a realitásból nem magában foglalódnék össze. A valóságnak ez a mozzanata hozzátartozik az abszolútumhoz, mert az abszolútum, mint végtelen negativitás, önmagában mint a tudásnak magával való egyszerű egységében, s ezzel mint *közvetlenségben* találja meg tevékenységének eredményét. E közvetlen egzisztencia miatt is, amely magában az abszolútumban gyökerezik, ez nem a féltékeny egyistennek bizonyul, aki csupán megszünteti a természetit és a véges emberi létezést, anélkül, hogy ebben valóságos isteni szubjektivitásként jelenséggé formálódnék, hanem az

igazi abszolútum feltárul, s ezáltal olyan mozzanatra tesz szert, amelynél fogva a művészet is megragadhatja és ábrázolhatja.

Isten létezése azonban nem a természeti és az érzéki mint olyan, hanem azzá a nem-érzékivé, a szellemi szubjektivitássá vált érzéki, amely nem hogy külső megjelenésében elvesztené magának mint abszolútumnak bizonyosságát, éppen realitása által kapja csak önmagának jelenvaló, igazi bizonyosságát. Isten a maga igazságában ennélfogva nem puszta fantáziaszülte eszmény, hanem a létezés végességének és külső esetlegességének kellős közepén foglal helyet, s ebben mégis isteni szubjektumnak tudja magát, amely magában végtelen marad és magáértvalóvá teszi ezt a végtelenséget. Mivel ezáltal a valóságos szubjektum isten megjelenése, a művészet csak most kapja meg azt a magasabbrendű jogot, hogy az emberi alakot és a külsőlegesség módját általában az abszolútum kifejezésére használja, habár a művészet új feladata csakis az lehet, hogy ebben az alakban ne a bensőnek a külső testiségben való elmerülését, hanem megfordítva, a bensőnek önmagába való visszavételét, istennek a szubjektumban való szellemi tudatát szemléltesse. Azok a különböző mozzanatok tehát, amelyek e világnézet totalitását mint magának az igazságnak totalitását alkotják, most oly módon jelennek meg az emberen, hogy nem a természeti mint olyan, mint nap, ég, csillagzatok stb., adja a tartalmat és a formát, nem is a szépség görög istenköre, sem pedig a hősök és külső tettek a családi erkölcsiség és a politikai élet talaján, hanem a valóságos, egyes szubjektum a maga belső elevenségében kap végtelen értéket, mert az abszolút igazságnak, amely csak mint szellem valóságos, örök mozzanatai csakis benne terülnek szét és foglalódnak össze.

Ha a romantikus művészetnek ezt a meghatározását összehasonlítjuk a klasszikus művészet feladatával, ahogyan ezt a görög szobrászat teljesítette a legmegfelelőbb módon, akkor megállapíthatjuk, hogy a plasztikus istenalak nem fejezi ki annak a szellemnek mozgását és tevékenységét, amely testi realitásából visszavonult magába és elérte belső magáértvalóságát. Az empirikus egyéniség változékonysága és esetlegessége megsemmisült ugyan az istenek ama fenséges képein, ámde hiányzik belőlük a magáértvaló szubjektivitás valósága önmaguknak tudásában és akarásában. Külsőleg ez a fogyatékosság megmutatkozik abban, hogy a szoboralakokból hiányzik az egyszerű lélek kifejezése, a szem pillantása. A szép szobrászat leg-

magasabbrendű művei kifejezéstelenek, bensejük nem tekint ki belőlük mint magáról tudó bensőség ezzel a szellemi koncentrációval, amelyet a szem fejez ki. A léleknek ez a fénye kívül esik rajtuk s a szemlélőre tartozik, aki nem képes úgy belepillantani az alakokba, mint lélek a lélekbe, szem a szembe. A romantikus művészet istene viszont látóan, magáról tudóan, belsőleg szubjektívan, bensejét a bensőnek feltárva jelenik meg. Mert a végtelen negativitás, a szelleminek magába való visszavétele, megszünteti a testiségbe való átömlöttséget; a szubjektivitás az a szellemi fény, amely bevilágít önmagába, arra a helyre, amely azelőtt sötét volt, s míg a természeti fény csak tárgyon világíthat, addig a szellemi fény maga ez a talaja és tárgya, amelyen világít, s amelyről tudja, hogy önmaga. Mivel azonban ez az abszolút benső a maga valóságos létezésében egyszersmind mint emberi megjelenési mód fejeződik ki, s az emberi összefügg az egész világgal, azért ehhez nyomban tág sokfélesége kapcsolódik mind a szellemi-szubjektívnak, mind a külsőnek, amelyre a szellem mint sajátjára vonatkozik.

Az abszolút szubjektivitásnak ekként alakult valóságában a tartalom és a megjelenés következő formái lehetségesek:

a) Először magából az abszolútumból kell kiindulnunk. Ez mint valóságos szellem létezést ad magának, tud magáról és tevékenykedik. Itt az emberi alakot úgy ábrázolják, hogy közvetlenül tudatosul, mint az, ami magában rejti az istenit. Az ember nem mint ember jelenik meg a maga pusztán emberi jellegzetességében, korlátolt szenvedélyével, véges céljaival és megvalósításaival, vagy az isten*ről* való puszta tudattal, hanem mint maga a magát tudó, egyetlen és általános isten, akinek életében és szenvedésében, születésében, halálában és feltámadásában nyilvánvalóvá válik a véges tudat számára is, hogy mi a szellem, mi az örök és végtelen a maga igazsága szerint. Ezt a tartalmat ábrázolja a romantikus művészet Krisztusnak, anyjának, tanítványainak, valamint mindazoknak a történetében, akikben hatékony a szentlélek és jelen van az egész isteniség. Mert amennyiben isten — az éppúgy magában általános — jelenik meg az emberi létezésben, ez a realitás nem korlátozódik az egyes, közvetlen létezésre Krisztus alakjában, hanem kibontakozik az egész emberiséggé, amelyben isten szelleme megjelenik s ebben a valóságban egységben marad önmagával. A szellem ez önszemlélésének, magában- és magánálvalóságának kiterjeszkedése a szellem békéje, a szellemnek önmagával való

kibékültsége objektivitásában — egy isteni világ, isten országa; benne az isteni, amelynek fogalma eleve a realitásával való kibékülés, beteljesedik ebben a kibékülésben és ezáltal önmagáért van. —

b) Ámde bármennyire is magának az abszolútumnak lényegében megalapozottnak mutatkozik ez az azonosulás, mint szellemi szabadság és végtelenség nem olyan kibékülés, amely közvetlenül, eleve megvan a világi, természeti és szellemi valóságban, hanem ellenkezőleg, olyképpen teljesül, hogy a szellem közvetlen létezésének végességéből felemelkedik a maga igazságához. Ehhez szükséges az, hogy a szellem a maga totalitásának és szabadságának elérése céljából különváljék magától és mint a természet és a szellem végessége szembehelyezkedjék önmagával mint a magánvaló végtelennel. Ezzel a szétszakadással viszont kapcsolatos, hogy a szellem az önmagától való különváltságból, amelyen belül a véges és a természeti, a létezés közvetlensége, a természetes szív mint a negatív, a rossz, a gonosz határozódik meg, szükségképpen csak e semmisség legyőzése által jut be az igazság és kielégülés birodalmába. Ezáltal a szellemi megbékélés csupán mint a szellem tevékenysége, mozgása fogható fel és ábrázolható, mint olyan folyamat, amelynek során küzdelem és harc keletkezik, s lényeges mozzanatként előtérbe lép a fájdalom, a halál, a semmisség fájdalomérzete, a szellem és a testiség gyötrelme. Mert ahogyan isten először elválasztja magától a véges valóságot, úgy a véges ember is, aki az isteni birodalmon kívül magától indul el útján, azt a feladatot kapja, hogy emelkedjék istenhez, válassza el magától a végest, vesse le a semmisséget, s közvetlen valóságának emez elölése által váljék azzá, amit isten emberként való megjelenésében megtárgyiasított mint igaz valóságot. A legsajátabb szubjektivitás eme feláldozásának végtelen fájdalma, szenvedés és halál, amelyek többé vagy kevésbé ki voltak zárva a klasszikus művészet ábrázolásából, vagy csupa mint természeti szenvedés léptek fel, csak a romantikusban kapják meg tulajdonképpeni szükségszerűségüket. Nem mondhatjuk, hogy a görögök a maga lényeges jelentésében fogták fel a halált. Sem a természeti mint olyan, sem a szellem közvetlensége a testiséggel való egységében nem volt számukra valami önmagában negatív, s a halálban ezért csupán elvont elmúlást láttak, rémület és félelmetesség nélkül, olyan megszűnést, amelynek nincsenek további felmérhetetlen következményei az el-

haló egyén számára. Ha azonban a szubjektivitás, szellemi magábanvalóságában, végtelen fontosságúvá válik a maga számára, akkor az a negáció, amelyet a halál magában hord, magának ennek a magasrendűnek és fontosnak a negációja, s ennélfogva félelmetes; elhalása a léleknek, amely ezáltal, mivel maga a magán- és magáértvaló negatív, minden boldogságból örökre kizártnak, teljességgel boldogtalannak, örök kárhozatra ítéltnek érezheti magát. A görög egyéniség ezzel szemben nem tulajdonítja magának mint szellemi szubjektivitásnak ezt az értéket, s ennélfogva derűs képekkel veheti körül a halált. Mert az ember csak azt félti, aminek nagy értéke van számára. Az életnek azonban csak akkor van meg ez a végtelen értéke a tudat számára, ha a szubjektum, mint szellemi öntudatos lény, az egyedüli valóság, s most jogos félelemben önmagát a halál által negatívként tételezve kell elképzelnie. Másfelől azonban a halál a klasszikus művészetben nem nyeri el azt az *igenlő* jelentést sem, amelyet a romantikus művészetben kap. A görögök nem vették komolyan azt, amit mi halhatatlanságnak nevezünk. Csak a magábanvaló szubjektív tudat későbbi reflexiója számára, Sókratésnél van a halhatatlanságnak mélyebb értelme és elégít ki fejlettebb szükségletet. Amikor pl. Odysseus (Odyss. XI. 482—491. v.) az alvilágban boldogabbnak mondja Achilleust, mint bárkit előtte és utána, mivel ő, akit azelőtt úgy tiszteltek, mint az isteneket, most uralkodó a halottak között, akkor Achilleus, mint ismeretes, igen kevésre tartja ezt a boldogságot, s azt feleli, hogy egyetlen vigasztaló szót se mondjon neki Odysseus a halálról; szívesebben lenne cseléd, s maga is szegényen, bérért szolgálna egy szegény embernek, mintsem itt lenn uralkodjék az összes tovatűnt halottak felett. A romantikus művészetben ellenben a halál csak a természetes lélek és a véges szubjektivitás elhalása; olyan elhalás, amely csupán az önmagában negatívval szemben viselkedik negatív módon, megszünteti a semmist, s ezáltal a szellem megszabadulását végességétől és meghasonlásától, valamint a szubjektumnak az abszolútummal való szellemi kibékülését közvetíti. A görögök számára csakis a természeti, külső, világi létezéssel egyesült élet volt igenlő értelmű, s a halál ezért a puszta negáció volt, a közvetlen valóság felbomlása. A romantikus művészetben ellenben a halál a negativitást, azaz a negatívnak negációját jelenti, s ennélfogva éppannyira átcsap az igenlésbe, a szellemnek a puszta természetiségéből és meg nem felelő végességéből való feltámadásába. Az

elhaló szubjektivitás fájdalma és halála magához való visszatéréssé válik, kielégüléssé, boldogsággá, s ama megbékélt affirmatív létezéssé, amelyet a szellem csak ama negatív egzisztenciájának elölése révén képes kivívni, amelyben el van zárva tulajdonképpeni igazságától és elevenségétől. Ez az alapmeghatározás ezért nemcsak az ember természetes halálának tényére vonatkozik, hanem olyan folyamat, melyet a szellemnek e külső negációtól függetlenül is végre kell hajtania önmagában, hogy igazán éljen.

c) A szellem ez abszolút világának *harmadik* oldala az ember, amennyiben sem közvetlenül nem jeleníti meg önmagán az abszolútumot és az istenit, mint *istenit*, sem nem ábrázolja az istenhez való felemelkedésnek és az istennel való megbékélésnek folyamatát, hanem megáll saját emberi körében. Itt tehát a *véges* mint olyan a tartalom, mind a szellemi célok, világi érdekek, szenvedélyek, összeütközések, szenvedések és örömök, remények és kielégülések, mind pedig a természet külseje, birodalmai és legegyedibb jelenségei oldaláról. E tartalom megragadásának módjára nézve azonban *kétféle* álláspont lehetséges. Egyrészt ugyanis a szellem, mivel elérte a magával való összhangot, ezen a talajon mint önmagában is jogosult és kielégítő elemben mozog, ennek csak ezt a pozitív jellegét domborítja ki, s önmagát igenlő kielégültségében és bensőségében sugároztatja belőle vissza; másrészt azonban ez a tartalom puszta esetlegességgé fokozódik le, amely nem tarthat igényt önálló érvényességre, mivel a szellem nem találja meg benne igazi létezését, s ezért magával csak úgy jut összhangba, hogy a szellemnek és a természetnek ezt a véges tartalmát mint végest és negatívat oldja fel önmaga számára. —

3. Ami mármost végül ennek az egész tartalomnak az ábrázolásmódjához való viszonyát illeti, aszerint, amit az imént láttunk,

a) a romantikus művészet tartalma mindenekelőtt nagyon *szűknek* látszik, legalábbis az istenit illetően. Mert először is, mint már fentebb jeleztük, a természet meg van fosztva isteneitől: a tenger, hegy és völgy, folyók, források, az idő és az éjszaka, valamint az általános természeti folyamatok elvesztették értéküket az abszolútum ábrázolása és tartalma szempontjából. A természeti alakulatok többé nem tágulnak ki szimbolikusan; már nincs meg az a tulajdonságuk, hogy formáik és tevékenységeik egy istenség vonásai lehetnének. Mert mindazok a nagy

kérdések a világ keletkezése, a teremtett természet és az emberiség honnan-jára, miért-jére, hová-jára vonatkozóan, s mindazok a szimbolikus és plasztikus kísérletek e problémák megoldására és ábrázolására eltüntek a szellemben isten kinyilatkoztatása következtében, s a szellemiben is a tarka, szines világ a maga klasszikusan kialakult jellemeivel, cselekedeteivel, eseményeivel az abszolútumnak és örök megváltástörténetének *egyetlen* fénypontjává összegeződött. Ezáltal az egész tartalom a szellem bensőségére összpontosul, az érzésre, képzeletre, a kedélyre, amely az igazsággal való egyesülésre törekszik; azon van és azért küzd, hogy a szubjektumban létrehozza, megtartsa az istenit; nem annyira a *világban,* a világ kedvéért akar célokat és vállalkozásokat megvalósítani, mint inkább egyetlen lényeges vállalkozása az embernek magában vívott belső harca s az Istennel való kibékülés; s csak a személyiséget és fenntartását, valamint az e célra szolgáló intézkedéseket ábrázolja. Az a heroizmus, amely megnyilvánulhat erről az oldalról, nem olyan heroizmus, mely önmagából ad törvényeket, létesít intézményeket, teremt és átalakít állapotokat, hanem a magaalávetés heroizmusa, amely már mindent meghatározottan és készen talál magára nézve, s melyre ezért csak az a feladat vár, hogy az időbelit eszerint szabályozza, ama magasabbrendűt, magán- és magáért valósága szerint érvényest alkalmazza a készentalált világra és érvényesítse az időbeliben. Azzal azonban, hogy ez az abszolút tartalom a *szubjektív kedélybe* mint egy pontba összeszorítva jelenik meg, s így minden folyamat az emberi bensőbe tevődik át, a tartalom köre ismét végtelenül *kitágul.* Korlátlan sokféleséggé tárul fel. Mert noha amaz objektív történet a kedély szubsztanciális eleme, a szubjektum mégis átmegy rajta minden irányban, ábrázolja egyes pontjait, vagy őt magát ábrázolja mindig újonnan hozzátett, emberi vonásokkal; emellett a természetet is egész szélességében magába tudja vonni a szellem környezeteként és helyeként s az egy nagy célra tudja felhasználni. — Ezáltal a kedély története végtelenül gazdaggá válik és a legkülönfélébb módon alakulhat folyton változó körülményekké és helyzetekké. Ha pedig az ember éppenséggel kilép ebből az abszolút körből s a világira veti magát, akkor az érdekek, célok és érzések köre annál kiszámíthatatlanabb lesz, minél jobban elmélyült magában a szellem ennek az egész elvnek megfelelően, s ezért kibontakozásában a belső és külső összeütközéseknek, meghasonlásoknak, szenvedélyfokozatoknak vég-

telenül meggyarapodott bőségévé és a kielégülések legkülönfélébb állapotaivá tevődik szét. A magában teljességgel általános abszolútum, ahogyan magára eszmél az emberben, a romantikus művészet belső tartalma s így az egész emberiség is és egész fejlődése a romantikus művészet mérhetetlen anyaga. —

b) Ezt a tartalmat azonban a romantikus művészet korántsem *mint művészet* hozza létre, ahogyan ez nagyrészt a szimbolikus, mindenekelőtt pedig a klasszikus művészeti formában és ennek eszményi isteneivel kapcsolatban történt. A romantikus művészet, mint már fentebb láttuk, nem *mint művészet* az a *kinyilatkoztató* tanítás, amely az igazság tartalmát éppencsak a művészet formájában tárja a szemlélet elé, hanem a tartalom megvan már magáértvalósága szerint a művészet területén kívül, a képzeletben és érzésben. A *vallás* itt mint az igazság általános tudata egészen más fokban a művészet lényeges *előfeltétele*, s külső megjelenésmódja tekintetében is érzéki realitásban mint prózai esemény van jelen a valóságos tudat számára. Minthogy ugyanis a kinyilatkoztatásnak a szellemhez szóló tartalma örök, abszolút természete a *szellemnek*, amely elszakad a természetitől mint ilyentől és *lefokozza* azt, azért a közvetlenben való megjelenés ezáltal olyan helyzetbe kerül, hogy ez a külső, amennyiben fennáll és létezik, csupán esetleges világ marad, melyből az abszolútum a szellemibe és a bensőbe húzódik, s csak így válik önmagáértvalósága szerint igazsággá. Ezzel a külső egy közömbös elem jellegét ölti, amelyhez a szellemnek nincs végső bizalma és amelyben nincs maradása. Minél kevésbé tartja magához meltónak a külső valóság alakját, annál kevésbé képes benne keresni kielégülését s annál kevésbé érezheti magát a vele való egyesülés révén önmagával kibékültnek.

c) A valóságos alkotás módja ennek az elvnek megfelelően a romantikus művészetben ezért a külső megjelenés tekintetében nem megy túl lényegesen a tulajdonképpeni megszokott valóságon és semmiképpen sem fél attól, hogy felvegye magába ezt a reális létezést véges fogyatékosságában és meghatározottságában. Itt tehát eltűnt az az eszményi szépség, amely a külső szemléletet túlemeli az időbeliségen és a mulandóság nyomain, hogy az egzisztencia virágzó szépségét tegye különben elsatnyult megjelenése helyébe. A romantikus művészetnek már nem célja a létezés szabad elevensége a maga végtelen csendjében s a léleknek a testbe való merülésében, már nem célja ez az *élet* mint olyan a maga legsajátabb fogalmában, hanem hátat fordít a szép-

ség e csúcspontjának; bensejét összeszövi a külső alkat esetlegességével, s csorbítatlan teret ad a nem-szép markáns vonásainak.

Így a romantikusban két világgal van dolgunk: egyfelől egy szellemi birodalommal, amely magában befejezett, a lélekkel, amely magában kibékült, s a keletkezésnek, pusztulásnak és újjászületésnek különben egyenesvonalú ismétlődését csak most hajlítja igazi körforgássá, magába való visszatéréssé, a szellem valódi főnixéletévé; másfelől a külsőlegesnek mint olyannak a birodalmával, amely kibocsátva a szellemmel való, szilárdan összetartó egyesülésből, most egészen empirikus valósággá válik, amelynek alakjával a lélek nem törődik. A klasszikus művészetben a szellem uralkodott az empirikus jelenségen és teljesen áthatotta azt, mert benne kereste tökéletes realitását. Most azonban a benső közömbös a közvetlen világ megformálási módja iránt, mivel a közvetlenség méltatlan a magábanvaló lélek boldogságára. A külsőleg megjelenő már nem képes kifejezni a bensőséget, s ha mégis ezt célozzák vele, akkor a feladata csak annak a bebizonyítása, hogy a külső a ki nem elégítő létezés, s hogy a bensőre, a kedélyre és érzésre mint a lényeges elemre kell visszautalnia. Éppen ezért azonban a romantikus művészet a maga részéről is viszont szabadjára hagyja a külsőlegességet, s ebben a tekintetben megengedi mindenfajta anyagnak, egészen le a virágokig, fákig és a legközönségesebb házieszközökig, hogy a létezés természetes esetlegességében is akadálytalanul ábrázolás tárgya legyen. Ezzel a tartalommal azonban együtt jar egyúttal az a meghatározás, hogy mint pusztán külsőséges anyag közömbös és alantas, s csak akkor kapja meg tulajdonképpeni értékét, ha a lélek helyezkedett bele, s nemcsak a belsőt, hanem azt a *bensőséget* kell kifejeznie, amely nem olvad össze a külsővel, hanem csak magában, önmagával kibékülve jelenik meg. A benső ebben a viszonyban, ilyképpen a végletekig kiélezve, a külsőlegesség nélküli megnyilvánulás, amely láthatatlanul mintegy csak önmagát hallja, hangzás mint olyan tárgyiság és alak nélkül, lebegés a vizek felett, zengés olyan világ felett, amely a maga heterogén jelenségeiben és jelenségein a lélek eme magábanvalóságának csupán visszfényét veheti fel és tükrözheti vissza.

Ha tehát *egy* szóban foglaljuk össze a tartalom és a forma eme viszonyát a romantikusban, ahol ez megmarad a maga sajátosságában, akkor azt mondhatjuk, hogy a romantikus alaphangja, mivel elve épp a kedélynek mindig megnövekedett ál-

talánossága és szüntelenül munkálkodó mélysége, *zenei*, a képzet meghatározott tartalma mellett pedig *lírai*. A lírai a romantikus művészetnek mintegy elemi alapvonása, olyan hang, amelyet az epopeia és a dráma is megüt, s amely még a képzőművészet alkotásait is körüllengi a lélek általános illataként, mivel itt szellem és lélek a szellemhez és lélekhez akar szólni mindegyik alkotásával.

Ami végül a *felosztást* illeti, amelyet a művészet e harmadik nagy területének közelebbi kifejtésére meg kell állapítanunk: a romantikusnak alapfogalma a maga belső elágazódásában a következő három mozzanatot mutatja:

A *első* kör a *vallásos* mint olyan, amelynek középpontja a megváltás története, Krisztus élete, halála és feltámadása. Főmeghatározásként itt a szellemnek az a megfordulása érvényesül, hogy negatív módon közvetlensége és végessége ellen fordul, legyőzi őket, s e felszabadulás által önmaga számára elnyeri végtelenségét és abszolút önállóságát a saját területén.

Ez az önállóság azután *másodszor* a magábanvaló szellem isteniségéből, valamint a véges embernek istenhez való emelkedéséből átlép a *világiasságba*. Itt elsősorban a szubjektum mint olyan vált önmagáértvalósága szerint igenlővé, s tudatának szubsztanciája, valamint létezésének érdeke ennek az igenlő szubjektivitásnak erényei: a becsület, a szerelem, a hűség és a bátorság, a romantikus lovagság céljai és kötelességei.

A *harmadik* fejezet tartalmát és formáját általánosságban mint a *jellem formális önállóságát* jellemezhetjük. Ha ugyanis a szubjektivitás eljutott odáig, hogy számára a szellemi önállóság a lényeges, akkor az a *különös tartalom* is, amellyel a szubjektivitás mint sajátjával kapcsolódik össze, osztozik ugyanabban az önállóságban; ez azonban csak formális jellegű lehet, mivel nem rejlik életének szubsztancialitásában, mint a magán- és magáértvaló vallásos igazság körében. Megfordítva, a külső körülményeknek, szituációknak, az események bonyodalmának alakja magában is szabaddá válik, és ezért önkényes kalandosságban hányódik ide-oda. Ilyképpen a romantikusnak általában végpontja mind a külsőnek; mind a bensőnek esetlegessége, valamint ezeknek az oldalaknak a széthullása lesz. Ennek következtében a művészet megszünteti önmagát, s a tudat az előtt a szükségszerűség előtt áll, hogy magasabbrendű formákat keressen magának az igaz megragadására, mint amilyeneket a művészet képes nyújtani.

A ROMANTIKUS MÜVÉSZET VALLÁSOS KÖRE

Mivel a romantikus művészet szubsztanciális tartalma az abszolút szubjektivitásnak mint minden igazság foglalatának ábrázolásában a szellem egyesülése a maga lényegével, a kedély kielégülése, isten kibékülése a világgal s ezáltal magával, azért úgy látszik, mintha ezen a fokon volna csak teljesen otthonos az *eszmény*. Hiszen a boldogság és az önállóság, a kielégülés, a csend és a szabadság volt az, amit megadtunk az eszmény fő-meghatározásaként. Az eszmény természetesen nem zárható ki a romantikus művészet fogalmából és realitásából, a klasszikus eszményre vonatkozóan azonban egészen megváltozott alakot kap. Ezt a viszonyt, bár fentebb már általánosságban jeleztük, itt mindjárt az elején meg kell állapítanunk konkrétabb jelentése szerint, hogy megvilágítsuk az abszolútum romantikus ábrázolásmódjának alaptípusát. A klasszikus eszményben az isteni egyrészt egyéniséggé korlátozódik, másrészt a különös istenek lelke és boldogsága teljesen elömlik testi alakjukon, és harmadszor, mivel az elv az egyénnek magában és a külsőlegességben való szétválhatatlan egysége, azért a magában való szétválásnak, a testi és szellemi fájdalomnak, a feláldozásnak, a lemondásnak a negativitása nem léphet fel mint lényeges mozzanat. Az isteni a klasszikus művészetben istenek körévé esik ugyan széjjel, de nem oszlik meg magában általános lényegiségre és egyedi, szubjektív, empirikus jelenségre emberi alakban és emberi szellemben, s éppígy nem áll vele mint megjelenés nélküli abszolútummal szemben a rossz, a bűn és a tévelygés világa, hogy azután kibékítse ezeket az ellentéteket, s hogy csak mint ez a kibékülés legyen az igazán valóságos és isteni. Az abszolút szubjektivitás fogalmában ezzel szemben benne rejlik a szubsztanciális általánosság és a személyiség ellentéte, olyan ellentét, amelynek végrehajtott közvetítése a szubjektívat eltölti a

maga szubsztanciájával, s a szubsztanciálist magát tudó és akaró abszolút szubjektummá emeli. A szubjektivitásnak mint szellemnek valóságához azonban *másodszor* hozzátartozik az olyan véges világ mélyebb ellentéte, amelynek mint végesnek megszüntetése és az abszolútummal való kibékítése által a végtelen megteremti saját lényegét saját abszolút tevékenységével önmaga számára, és csak így abszolút szellem. Ennek a valóságnak az emberi szellem területén és alakjában való megjelenése ezért *szépsége* tekintetében egészen más viszonyba kerül, mint a klasszikus művészetben. A görög szépség a szellemi egyéniség bensejét olyannak mutatja, mint amely teljesen beleformálódott testi alakjába, cselekedeteibe és eseményeibe, teljesen kifejeződik a külsőben, s boldogan él benne. A romantikus szépség számára viszont feltétlenül szükséges, hogy a lélek, bár a külsőben jelenik meg, egyúttal megmutassa, hogy ebből a testiségből visszatért és önmagában él. A testi ennélfogva ezen a fokon csak annyiban fejezheti ki a szellem bensőségét, amennyiben megjeleníti, hogy a szellemnek nem ebben a reális egzisztenciában, hanem önmagában van a kongruens valósága. Ez okból a szépség most már nem áll majd az objektív alak eszményítésében, hanem az önmagábanvaló lélek belső alakjában; a bensőség szépségévé válik, olyképpen, ahogyan minden tartalom megformálódik és kialakul a szubjektum bensejében, anélkül, hogy ebben a szellemmel való áthatottságban megtartaná a külsőt. Minthogy így a művészet már nem törekszik arra, hogy a reális létezést ezzé a klasszikus egységgé eszményítse, s az ellenkező célra összpontosul, hogy új szépséget leheljen magának a szellemnek belső alakjába, azért nem sokat törődik a külsővel; közvetlenül úgy fogadja el, ahogyan közvetlenül készen találja, mintegy magára erre az oldalra bízva azt, hogy tetszése szerint formálódjék. Az abszolútummal való kibékülés a romantikusban belső aktus; ez megjelenik ugyan a külsőben, de maga a külső, reális alakjában, nem lényeges tartalma és célja. Ezzel a közömbösséggel a test és lélek eszményítő egyesülése iránt a külvilág speciálisabb egyénisége számára fellép lényegileg a *portrészerű*, amely nem törli el a valóságban előforduló különös vonásokat és formákat, a természetnek szegényességét, az időbeliség fogyatékosságait, hogy megfelelőbbet tegyen helyükre. Általánosságban ugyan még ebben a vonatkozásban is, megfelelést kell követelni; ennek meghatározott alakja azon-

ban közömbössé válik és nem tisztul meg a véges empirikus létezés esetlegességeitől.

A romantikus művészet emez átfogó meghatározásának szükségszerűségét éppúgy igazolhatjuk még egy másik oldalról is. Amikor a klasszikus eszmény eléri igazi magaslatát, akkor magában lezárt, önálló, tartózkodó, nem befogadó; lekerekített egyéniség, amely elutasít magától mindent, ami más. Alakja a sajátja, egészen benne, és csakis benne él, és semmit sem áldozhat fel belőle a pusztán empirikussal és esetlegessel való közösségnek. Aki ezért mint néző közeledik ezekhez az eszményekhez, létezésüket nem teheti mint saját megjelenésével rokon külsőt magáévá; az örök istenalakok emberiek ugyan, de mégsem halandók, mert maguk ezek az istenek nem élték át a véges létezés fogyatkozásait, hanem közvetlenül felettük állnak. A tapasztalatival és viszonylagossal való közösség megszakadt. A végtelen szubjektivitás, a romantikus művészetnek abszolútuma ezzel szemben nem merül el megjelenésében, magában létezik és éppen ezért külsőlegessége nem a *maga számára*, hanem mások számára van, mint szabadjára bocsátott, mindenkinek kiszolgáltatott külsőség. Ennek a külsőnek továbbá a megszokottságnak, az empirikus-emberinek alakját kell öltenie, mivel itt maga isten száll le a véges, időbeli létezésbe, hogy közvetítse és kibékítse az abszolútum fogalmában rejlő abszolút ellentétet. Ezáltal mármost az empirikus ember is olyan oldalra tesz szert, amelyről rokonság, kapcsolási pont nyílik előtte, úgyhogy közvetlen természetességében bizalommal közeledik önmagához, mivel a külső alak nem utasítja őt el klasszikus szigorával a különössel és esetlegessel szemben, hanem azt tárja a szeme elé, ami az ő sajátja is, vagy amit másokon ismer és szeret környezetében. Ez a mindennapiban való otthonosság az, amivel a romantikus művészet kívülről bizalmat keltően magához csalogat. Ámde a kiszolgáltatott külsőlegességnek az a feladata, hogy magával e kiszolgáltatással a lélek szépségére, a bensőség fenségére, a kedély szentségére utaljon vissza, ezért egyúttal felszólít arra, hogy a szemlélő merüljön bele a szellem bensejébe és abszolút tartalmába s tegye magáévá ezt a bensőt.

Ebben az odaadásban végül benne rejlik egyáltalán az az általános eszme, hogy a romantikus művészetben a végtelen szubjektivitás nincs egymagában, mint ahogyan a görög isten, magában egészen befejezetten, elzárkózottságának boldogságában él, hanem magából kilépve viszonyba kerül mással; ez a

más azonban sajátja, amelyben önmagára talál és egységben önmagánál marad. Ez a maga másával való egysége a romantikus művészetnek tulajdonképpeni szép tartalma, eszménye, amelynek formája és megjelenése lényegileg a bensőség és szubjektivitás, a kedély, az érzés. A romantikus eszmény tehát kifejezi a viszonyt más szellemihez, amely olyképpen kapcsolatos a bensőséggel, hogy csakis épp ebben a másikban él a lélek önmagával való bensőségben. Ez a magában való élet egy másikban mint érzés: a szeretet bensősége.

Ezért mondhatjuk, hogy vallásos körében a romantikusnak általános tartalma a *szeretet*. Igazán eszményi alakját azonban csak akkor kapja meg a szeretet, ha a szellem *igenlő*, közvetlen kibékülését fejezi ki. Mielőtt azonban megvizsgálhatnók a legszebb eszményi kielégülésnek ezt a fokát, előzőleg végig kell mennünk egyfelől a *negativitásnak* ama folyamatán, amelybe az abszolút szubjektum belép mint emberi megjelenése végességének és közvetlenségének legyőzése; olyan folyamaton, amely isten életében, szenvedésében s a világért és emberiségért való halálában, valamint az emberiségnek istennel való lehetséges kibékülésében bontakozik ki. Másfelől viszont az emberiségnek a maga részéről ugyancsak át kell mennie ugyanezen a folyamaton, hogy ama kibékülés magánvalóságát megvalósítsa önmagában. E lépcsőfokok közepén, amelyeknek középpontja az érzéki és szellemi halál és sírbatétel *negatív* mozzanata, van ama kielégülés *igenlő* boldogságának kifejezése, amely ebben a körben a művészet legszebb tárgyai közé tartozik.

Első fejezetünk közelebbi tagolása céljából tehát három különböző szférán kell átmennünk:

Az *első* szféra: Krisztus megváltástörténete; az abszolút szellem mozzanatai magán istenen jelennek meg, amennyiben emberré válik, valóságosan létezik a végességnek és konkrét viszonyainak világában, s ebben az először egyedi létezésben magát az abszolútumot jeleníti meg.

A *második:* a szeretet a maga pozitív alakjában, mint az emberinek és az isteninek kibékült érzése; a szent család, Mária anyai szeretete, Krisztus szeretete és a tanítványok szeretete.

A *harmadik:* a gyülekezet; isten szelleme jelen van az emberiségben a lélek megtérése s a természetiség és végesség elölése által, általában az emberiségnek istenhez való visszatérése által; oly megtérés ez, amelyben elsősorban a bűnbánat és a kínszenvedés közvetíti az ember egyesülését istennel.

1. Krisztus megváltástörténete

A szellemnek önmagával való kibékülését, az abszolút történetet, az igazságosság folyamatát istennek a világban való megjelenése teszi szemléletessé és bizonyossá. E kibékülés egyszerű tartalma az abszolút lényegiségnek és az egyes emberi szubjektivitásnak azonosulása; egyes ember — isten, és isten — egyes ember. Ebben benne rejlik, hogy az emberi szellem *magánvalósága szerint*, a fogalom és lényeg szerint, igazi szellem, s ezáltal minden egyes szubjektumnak mint embernek végtelen rendeltetése és fontossága, hogy istennek célja legyen, s egységben legyen istennel. Éppannyira azonban az emberhez szól ezért az a követelmény, hogy adjon valóságot e fogalmának, amely először csak puszta magánvalóság, azaz tűzze ki létezése céljául és érje el az istennel való egyesülést. Ha teljesítette ezt a rendeltetését, akkor magában szabad, végtelen szellem. Erre csak azért képes, mert amaz egység eredeti, magának az emberi és isteni természetnek örök alapja. A cél egyúttal a magán- és magáértvaló kezdet, a romantikus vallásos tudat előfeltétele, hogy maga isten — ember, test, hogy isten ezzé az egyedi szubjektummá vált, amelyen a kibékülés ennélfogva nem marad puszta magánvalóság, mintha csak *fogalmilag* volna tudatos, hanem *objektív* módon létezően, mint ez az egyes, valóságosan egzisztáló ember mutatkozik meg az érzéki szemlélő tudatnak is. Az *egyediségnek* ez a mozzanata itt a fődolog, hogy minden egyes ember szemlélhesse benne istennel való kibékülését; ez magán- és magáértvalósága szerint nem puszta lehetőség, hanem valóságos, és ezért reálisan megvalósultan kell megjelennie ebben az egy szubjektumban. Mivel azonban az ellentétes mozzanatok egysége mint kibékülés nem jelenti azt, hogy azok már közvetlenül is egyek, azért *másodszor* ezen az *egy* szubjektumon annak a szellemi folyamatnak is kell e szubjektum történeteként egzisztenciát kapnia, amely által csak igazán szellem a tudat. A szellemnek ez az egyes emberen lejátszódó története nem tartalmaz mást, mint amit már fentebb említettünk, hogy ti. az egyes ember testileg és szellemileg leveti egyediségét, azaz szenved és meghal, megfordítva azonban a halál fájdalmán át visszatér a halálból, feltámad mint a dicsőített isten, mint ama valóságos szellem, aki most mint egyed, mint ez a szubjektum vált ugyan létezővé, de éppúgy lényegileg csak mint gyülekezetének szelleme igazán isten.

a) Ez a történet a vallásos romantikus művészet főtárgya; számára azonban a művészet, tisztán mint művészet, bizonyos mértékben felesleges valamivé válik. Mert a fődolog itt a belső bizonyosságban, ennek az örök igazságnak érzésében és képzetében van, abban a *hitben*, amely már önmagában tanúskodik az igazságról, s ezáltal a képzet belsejébe helyeződik. A kifejlett hit ugyanis abban a közvetlen bizonyosságban áll, hogy e történet mozzanatainak képzetével együtt maga az igazság van a tudat előtt. Ha azonban az *igazság* tudata az, amiről szó van, akkor a megjelenés *szépsége* és az ábrázolás mellékes és közömbösebb, mert az igazság a művészettől függetlenül is felnáll a tudat számára.

b) Másfelől azonban a vallásos tartalom egyúttal önmagában tartalmazza azt a mozzanatot, amelynek révén nemcsak hozzáférhetővé válik a művészet számára, hanem bizonyos vonatkozásban *szüksége* is van művészetre. A romantikus művészet vallási felfogásában, mint már többször említettük, maga a tartalom hozza magával, hogy a végletekig fokozza az antropomorfizmust, mivel épp ennek a tartalomnak középpontja az abszolútumnak és istenének összekapcsoltsága a valóságosként meglátott és ezért külsőleg, testileg is megjelenő emberi szubjektivitással, s az istenit ebben a természet és a véges megjelenési mód szegényességéhez kötött egyedisegében kell ábrázolnia. Ebben a tekintetben a művészet szolgáltatja a szemléltető tudatnak isten megjelenéséhez egy egyedi valóságos alak speciális jelenlétét, konkrét képét amaz események külső vonásainak is, amelyekben kibontakozik Krisztus születése, élete és szenvedése, halála, feltámadása és isten jobbjára emeltetése, úgyhogy egyáltalán csakis a művészetben ismétlődik istennek tovatűnt valóságos megjelenése mindig megújult állandósággá.

c) Ámde amennyiben ebben a megjelenésben a hangsúly azon van, hogy isten lényegileg egyedi szubjektum mások kizárásával, s nemcsak általánosságban, hanem mint *ez* az ember mutatja be az istenit és emberi szubjektivitás egységét, úgy itt magánál a tartalomnál fogva jelentkeznek újra a művészetben a külső, véges létezés esetlegességének és különlegességének mindazok az oldalai, amelyektől a klasszikus eszmény csúcspontján a szépség megtisztult. Amit a szép szabad fogalma mint meg nem felelőt eltávolított magából, a nem-eszményit, azt itt mint magából a tartalomból eredő mozzanatot szükségszerűen felveszik és szemléltetik.

a) Ha tehát gyakran Krisztus személyét mint olyat választják tárgyul, mindig azok a művészek jártak el a leghelytelenebbül, akik arra vállalkoztak, hogy Krisztusból eszményt csináljanak a klasszikus eszmény értelmében és módján. Mert az ilyen Krisztus-fők és alakok komolyságot, nyugalmat és méltóságot mutatnak ugyan, Krisztusnak azonban kell, hogy egyfelől bensőség és teljességgel *általános* szellemiség, másfelől szubjektív személyiség és *egyediség* legyen sajátja; mind a kettő ellenkezik az emberi alak érzéki mivoltában rejlő boldogsággal. A kifejezés és a forma ama két szélső pontjának összekapcsolása rendkívül nehéz és különösen a festők mindig zavarban voltak, ha eltértek a hagyományos típustól. — A tudat komolyságának és mélységének kell kifejeződnie az ilyen fejeken, de az arc és az alak vonásainak és formáinak nem kell csak eszményi szépségűeknek lenniök, mint ahogyan nem szabad a közönségeshez és rúthoz letévedniök, vagy a puszta fenségességhez mint olvanhoz emelkedniök. A külső formát illetően a legjobb a középút a különleges természeti és az eszményi szépség között. Ennek a kellő középútnak helyes eltalálása nem könnyű, s így ebben különösképpen kitűnhetik a művész ügyessége, érzéke és szelleme. — Egyáltalán ennek az egész körnek ábrázolásaiban, függetlenül a tartalomtól, amely a hithez tartozik, inkább vagyunk a szubjektív alkotás oldalára utalva, mint a klasszikus eszményben. A klasszikus művészetben a művész magának a testinek formáiban, az emberi alak szervezetében akarja közvetlenül ábrázolni a szellemit és istenit, s ezért a testi formák a szokásostól és végestől eltérő módosulásaikban az érdeklődés egyik oldalát alkotják. Mostani körünkben az alak a szokásos, ismert alak marad; formái bizonyos fokig közömbösek, különlegesek; lehetnek ilyenek is, meg olyanok is, s e tekintetben nagy szabadsággal kezelhetők. A túlnyomó érdek tehát egyfelől abban van, hogy mi módon ragyogtatja át a művész ezer a megszokotton és ismeretesen mégis a szellemit és legbensőbbet mint magát ezt a szellemit; másfelől a szubjektív kidolgozásban, azokban a technikai eszközökben és ügyességekben, amelyekkel képes volt szellemi elevenséget lehelni alakjaiba, s meg tudta nekik adni a legszellemibbnek szemléletességét és felfoghatóságát.

β) Ami a további tartalmat illeti, ez, mint az imént láttuk, amaz abszolút, magának a szellemnek fogalmából eredő történetben van, amely megtárgyiasítja a testi és szellemi egyediség megtérését a maga lényegiségéhez és általánosságához. Mert az

egyedi szubjektivitásnak istennel való kibékülése nem mint közvetlen harmónia lép fel, hanem mint olyan harmónia, amely csak a végtelen fájdalomból, a végesnek, érzékinek, szubjektívnak odaadásából, feláldozásából, elöléséből származik. A véges és végtelen itt egybe van kötve, s a kibékülés a közvetítésben rejlő igazi mélységében, bensőségében és erejében csak amaz ellentét nagysága és élessége által mutatkozik meg, amelyet meg kell oldania. Ezáltal az ilyen ellentét okozta szenvedésnek, kínnak, gyötrelemnek egész élessége és disszonanciája is hozzátartozik magának a szellemnek természetéhez; e szellem abszolút kielégülése alkotja itt a tartalmat.

A szellemnek ez a folyamata, magán- és magáértvalósága szerint véve, a szellemnek általában lényege, fogalma, s ezért magában foglalja azt a rendeltetést, hogy az az *általános történet* legyen a tudat számára, amelynek meg kell ismétlődnie minden egyéni tudatban. Mert éppen a tudat, a sok egyed formájában, az általános szellem realitása és egzisztenciája. Először azonban, mivel a szellem lényeges mozzanata az, hogy az egyénben valóságos, maga ez az általános történet csak *egy* egyed alakjában megy végbe, mint az ő története, mint születésének, szenvedésének, halálának és a halálból való visszatérésének története, amely azonban ebben az egyediségben egyúttal megtartja azt a jelentését is, hogy magának az általános abszolút szellemnek a története.

A tulajdonképpeni fordulópont istennek ebben az életében egyedi egzisztenciájának mint *ennek* az embernek levetése, a passzió története, a szenvedés a keresztfán, a szellem Golgotája, a halál kínszenvedése. Mivel itt magában a tartalomban rejlik, hogy a külső, testi megjelenés, a közvetlen egyéni létezés, negativitásának fájdalmában negatívnak mutatkozik, hogy ezáltal a szellem az érzékiség és a szubjektív egyediség feláldozása révén elérje igazságát és mennyországát, azért az ábrázolásnak ez a szférája szakad el leginkább a klasszikus, plasztikus eszménytől. Egyrészt ugyanis felemelő és megtisztelő ugyan a földi testre és az emberi természet gyarlóságára általában, hogy maga isten jelenik meg benne, másrészt azonban éppen ez az emberi és testi az, ami negatív tételezettségében, a maga fájdalmában jelenik meg, míg a klasszikus eszményben nem veszíti el zavartalan harmóniáját a szellemivel és szubsztanciálissal. A megostorozott Krisztus, töviskoronával, a keresztet a vesztőhelyre cipelve, a keresztfára szegezetten, a gyötrelmes, lassú

halál kínszenvedésében haldokolva, nem ábrázolható a görög szépség formáiban; hanem a magasabbrendű ezekben a helyzetekben a magábanvaló szentség, a bensőnek mélysége, a fájdalom végtelensége mint a szellem örök mozzanata, a béketűrés és az isteni nyugalom. —

A szélesebb kör e körül az alak körül részint barátokból, részint ellenségekből áll. A barátok ugyancsak nem eszmények, hanem fogalmuk szerint különleges egyének, közönséges emberek, akiket a szellem vonzása vezet Krisztushoz; az ellenségeket viszont — mivel szemben állnak istennel, őt elítélik, kigúnyolják, megkínozzák, keresztre feszítik — belsőleg gonoszaknak képzelik el, a belső rosszakaratnak és az istennel szemben való ellenségeskedésnek képzete pedig kifelé magával hozza az alak rútságát, nyerseségét, barbárságát, dühét és eltorzulását. Mindezekben a vonatkozásokban szükségszerű mozzanatként fellép itt a klasszikus szépséggel összehasonlítva a nem-szép.

γ) A halál folyamatát azonban az isteni természetben csak átmeneti pontnak kell tekinteni, amely által létrejön a szellemnek önmagával való kibékülése, és igenlő értelemben kapcsolódnak össze az isteninek és emberinek, a teljességgel általánosnak és a megjelenő szubjektivitásnak oldalai, amelyeknek közvetítéséről van szó. Ezért ennek az igenlésnek, amely általában az alap és az eredeti elem, ezen a pozitív módon is meg kell mutatkoznia. Mint helyzetek Krisztus történetében erre főleg a feltámadás és a mennybemenetel adnak kedvező alkalmat; szórványosabban ezenkívül azok a mozzanatok, amelyekben Krisztus mint tanító lép fel. Itt azonban különösen egy fő nehézség áll elő a képzőművészet számára. Mert egyrészt a szellemit mint olyant kell a maga bensőségében ábrázolnia, másrészt az abszolút szellemnek — amely a maga végtelenségében és általánosságában igenlő értelemben egyesül a szubjektivitással és a közvetlen létezés fölé emelkedik — mégis a testiben és külsőben kellene még végtelenségének és bensőségének egész kifejezését szemléltenie és éreztetnie.

2. A vallásos szeretet

A magán- és magáértvaló szellem mint szellem nem közvetlenül tárgya a művészetnek. Legfőbb, magában-való valóságos kibékülése csupán a szellemiben mint olyanban való kibékülés és kielégülés lehet, s ez a szellemi tisztán eszmei elemében ki-

vonja magát a művészi kifejezés alól, mivel az abszolút igazság magasabban áll, mint a szépnek látszata, amely nem képes elszakadni az érzékinek és megjelenőnek talajától. Ha mármost azt akarjuk, hogy a szellem a maga igenlő kibékülésében a művészet révén olyan *szellemi* egzisztenciára tegyen szert, amelyben azt nemcsak mint tiszta gondolatot, eszmeileg tudjuk, hanem *érezhetővé* és *szemlélhetővé* is válhatik, akkor mint egyetlen forma, amely eleget tesz egyfelől a szellemiség, másfelől a művészet által való felfoghatóság és ábrázolhatóság kettős követelményének, csupán a szellem bensősége, a kedély, az érzés van hátra. Ez a bensőség, amely egyedül megfelel a magában kielégült, szabad szellem fogalmának, a *szeretet*.

a) A szeretetben ugyanis a *tartalom* tekintetében megvannak azok a mozzanatok, amelyeket megadtunk az abszolút szellem alapfogalmaként; a kibékült visszatérés a maga másából önmagához. Ez a más mint az, amelyben a szellem megmarad önmagánál, maga is újra csak valami szellemi, egy szellemi személyiség lehet. A szeretet igazi lényege abban van, hogy az ember feladja önmagának tudatát, megfeledkezik magáról egy másik énben, de ebben az elmúlásban és megfeledkezésben van csak igazán önmagának birtokában. A szellemnek ez a magával való közvetítése és totalitássá való teljesülése az abszolútum, de korántsem oly módon, hogy az abszolútum mint csupán szinguláris és ennélfogva véges szubjektivitás egy másik véges szubjektumban önmagával kapcsolódik össze, hanem a magát a másban önmagával közvetítő szubjektivitásnak tartalma itt maga az abszolútum; a szellem, amely csak a másik szellemben önmagának mint abszolútumnak tudása és akarása, s kielégül ebben a tudásban.

b) Közelebbről mármost ennek a tartalomnak mint szeretetnek a *formája* a magában összpontosult érzés, amely ahelyett, hogy tartalmát kifejtené, meghatározottsága és általánossága szerint tudatosítaná a maga számára, inkább bőségét és mérhetetlenségét közvetlenül a kedély egyszerű mélységévé vonja össze, anélkül, hogy a gazdagságot, amelyet magában foglal, minden irányban kibontakoztatná a képzelet számára. Ezáltal ugyanaz a tartalom, amely tisztán szellemi jellegű általánosságában nem volna alkalmas művészeti ábrázolásra, ebben a szubjektív egzisztenciában mint érzés ismét a művészet tárgya lehet, mivel egyfelől a léleknek még fel nem tárt mélysége mellett, amely reá jellemző, nem kell teljesen világossá szétbontakoz-

nia, míg másfelől ebből a formából egyúttal olyan elemet kap, amely megfelel a művészetnek. Mert a kedély, a szív, az érzés, bármilyen szellemiek és bensőségesek maradnak is, megis mindig összefüggnek még az érzékivel és testivel, úgyhogy kifelé is maga a testiség által, a tekintet, az arcvonások által, vagy átszellemültebben hang és szó útján képesek a szellem legbensőbb életét és létezését kifejezni. A külső azonban itt csak úgy léphet fel, hogy magát ezt a legbensőbbet kedélybeli bensőségében hivatott kimondani.

c) Ha mármost megállapítottuk, hogy fogalma szerint az eszmény a bensőnek a maga realitásával való kibékülése, akkor a szeretetet mint a romantikus művészet *eszményét* jellemezhetjük e művészet vallásos körében. A szeretet a *szellemi* szépség mint olyan. A klasszikus eszmény is mutatta a szellemnek a maga másával való közvetítését és kibékülését. Itt azonban a szellem mása a tőle áthatott külső, saját testi szervezete volt. A szeretetben ezzel szemben a szelleminek mása nem a természeti, hanem olyan tudat, amely maga is szellemi, egy másik szubjektum, s a szellem ezáltal a maga tulajdonában, legsajátabb elemében, önmagáért realizálódik. Így a szeretet ebben az igenlő kielégülésben és magában megnyugodott boldog realitásban eszményi, de teljességgel *szellemi* szépség, amely a maga bensőségénél fogva csakis a kedély bensőségében és bensőségeként fejeződhetik ki. Mert az a szellem, amely a *szellemben* magánál van és közvetlenül bizonyos magában, s ezzel saját létezésének anyaga és talaja a szellemi — az a szellem magában van, bensőséges, s közelebbről a szeretet bensősége.

α) Isten a szeretet, s ezért legmélyebb lényegét is ebben a művészetnek megfelelő formában, Krisztusban kell felfogni és ábrázolni. Krisztus azonban az *isteni* szeretet; ennek tárgya egyfelől maga Isten, megjelenés nélküli lényege szerint, másfelől a megváltandó emberiség; így Krisztusban nem annyira egy szubjektumnak egy meghatározott másik szubjektumban való feloldvadása mutatkozhatik meg, mint inkább a szeretet *eszméje* a maga általánosságában, az abszolútum, az igazság szelleme az érzés elemében és formájában. — Tárgyának általánosságával általánossá lesz a szeretet kifejezése is; ebben azután a szív és a kedély koncentrációja nem válik a fődologgá, mint ahogy a görögöknél is a régi titánikus Erosban és Venus Urániában az általános eszme, nem pedig az egyéni alaknak és érzésnek szubjektív oldala érvényesült, bár teljességgel más vonatkozásban.

Csak ha Krisztust a romantikus művészet ábrázolásaiban inkább egyúttal egyes, magába mélyedt szubjektumnak fogják fel, csak akkor tűnik szembe a szeretet kifejezése is a szubjektív bensőség formájában, bár mindig tartalmának általánossága által felmagasítva és hordozva.

β) A leghozzáférhetőbb azonban a művészet számára ebben a körben Mária szeretete, az *anyai szeretet,* a vallásos romantikus fantázia legsikerültebb tárgya. Noha legreálisabb, legemberibb, mégis egészen szellemi, érdek és önző vágy nélküli, nem érzéki és mégis jelenvaló; a teljességgel kielégült boldog bensőség. — Szeretet ez kívánság nélkül, de nem barátság, mert a barátság, ha mégoly bensőséges is, megkövetel bizonyos tartalmat, egy lényeges dolgot, mint összekapcsoló célt. Az anyai szeretet ellenben a cél és az érdekek bárminő azonossága nélkül közvetlenül a természetes kapcsolatra támaszkodik. Itt azonban az anya szeretete éppoly kevéssé korlátozódik erre a természeti oldalra. Mária számára a gyermek, akit szíve alatt hordott, akit fájdalmak közt szült, önmagának tökéletes tudása és érzése; s ugyanaz a gyermek, vér a véréből, éppúgy ismét magasan felette áll, s mégis ez a magasabb az övé, s az az objektum, amelyben elfelejti és fenntartja magát. Az anyai szeretet természetes bensősége teljességgel átszellemült, tulajdonképpeni tartalma az isteni; ezt a szellemit azonban csodálatosan átszövi, halkan és tudattalanul, a természetes egység és az emberi érzés. A boldog *anyai szeretet* ez, de csak azé az *egy* anyáé, aki eredetileg részes ebben a boldogságban. Bár ez a szeretet sincs fájdalom nélkül, de a fájdalom csak az elvesztésen való szomorúság, a szenvedő, a haldokló, a meghalt fiú panaszos siratása, s nem válik, mint egy későbbi fokon látni fogjuk, kívülről jövő igazságtalansággá és gyötrelemmé, vagy a bűn végtelen harcává, önkínzássá. Ilyen bensőség itt a szellemi szépség, az eszmény, az embernek istennel, a szellemmel, az igazsággal való emberi azonosulása; tiszta elfeledése, teljes feladása önmagának, aki ebben az elfeledésben mégis eleve egy azzal, akibe elmerül, s boldog kielégüléssel érzi ezt az egységet. —

Ilyen szépen lép az anyai szeretet, *ez* a képe mintegy a szellemnek, magának a szellemnek helyébe a romantikus művészetben; mert a szellem csak az érzés formájában válik felfoghatóvá a művészet számára, s az egyes ember istennel való egységének érzése a legeredetibb módon, a legreálisabban, a legelevenebben csak a Madonna anyai szeretetében létezik. Szükségsze-

rűen be kell vonulnia a művészetbe, különben hiányoznék e kör ábrázolásából az eszményi, az igenlő, kielégült kibékülés. Ezért is volt idő, amikor a boldogságos szűz anyai szeretete egyáltalán a legfennköltebbhez és legszentebbhez tartozott, s mint ezt a legfennköltebbet tisztelték és ábrázolták. Ha azonban a szellem a saját elemében, elválva az érzésnek minden természeti alapjától, jut önmagának tudatára, akkor csakis az ilyen alaptól szabad szellemi közvetítés tekinthető az igazsághoz vezető szabad útnak, s ezért a protestantizmusban, a művészet és a hit eme Mária-kultuszával szemben, a szentlélek s a szellem belső közvetítése lett a magasabbrendű igazság.

γ) *Harmadszor* végül a szellem igenlő kibékülése mint érzés megmutatkozik Krisztus tanítványaiban, az asszonyokban és a barátokban, akik őt követik. Ezek legnagyobbrészt olyan jellemek, akik a kereszténység eszméjének szigorát az isteni barát vezetése mellett, Krisztus barátsága, tanítása, prédikációi révén, a megtérés külső és belső kínszenvedése nélkül magukban átélték, végrehajtották, birtokukba vették, úrrá tették önmaguk felett, és elmélyült lélekkel, elszántan megmaradnak benne. Hiányzik ugyan belőlük az anyai szeretetnek ama közvetlen egysége és bensősége, de mint összetartó kapocs megmarad még Krisztus jelenléte, az együttélés megszokottsága és a szellem közvetlen vonása.

3. A gyülekezet szelleme

Az átmenetet e körnek egy utolsó szférájába ahhoz kapcsolhatjuk, amit már fentebb érintettünk Krisztus történetére vonatkozólag. Krisztusnak mint annak az egyes embernek közvetlen egzisztenciáját, aki isten, megszüntnek tételezzük; azaz istennek emberként való megjelenéséből magából kitűnik, hogy isten igazi realitása nem a közvetlen létezés, hanem a szellem. Az abszolútumnak mint végtelen szubjektivitásnak a realitása csupán maga a szellem; isten csak a tudásban, a bensőség elemében létezik. Istennek ez az abszolút létezése, amely teljességgel éppúgy eszmei, mint szubjektív *általánosság*, ezért nem korlátozódik erre az egyesre, aki az emberi és isteni szubjektivitás kibékülését ábrázolta a maga történetében, hanem kitágul az istennel kibékult emberi tudattá, általában az *emberiséggé*, amely mint a sok egyes létezik. Magáértvalósága szerint mint

egyes személyiség azonban az ember korántsem közvetlenül az isteni, hanem ellenkezőleg, a véges és emberi, amely csak annyiban éri el az istennel való kibékülést, hogy valóságosan azzá teszi magát, ami magánvalósága szerint, negatívvá, s ezzel végesként megszünteti magát. Csak ez a végesség fogyatékosságaitól való megváltás hozza létre az emberiséget mint az abszolút szellem létezését, mint a gyülekezet szellemét, amelyben magán az emberi valóságon belül megy végbe az emberi és isteni szellem egyesülése, mint reális közvetítése annak, ami magánvalósága szerint, a szellem fogalma szerint, eredetileg egységben van.

Azokat a főformákat, amelyek a romantikus művészetnek emez új tartalma szempontjából fontosakká válnak, a következőképpen tagolhatjuk.

Az egyes szubjektumnak, amely istentől elszakadtan, a közvetlenség bűnében és harcában s a végesség szegényességében él, az a végtelen rendeltetése van, hogy kibéküljön magával és istennel. Mivel azonban Krisztus megváltástörténetéből kitünt, hogy a közvetlen egyediség negativitása a szellem lényeges mozzanata, azért az egyes szubjektum csak a természetének és a véges személyiségnek konverziója által emelkedhetik fel az istenben való szabadsághoz és békéhez.

A végességnek ez a megszüntetése itt háromféle módon jelentkezik:

Először mint a szenvedéstörténet *külső* megismétlődése, amely valóságos testi szenvedéssé lesz — a vértanúság.

Másodszor a konverzió a lélek *bensejébe* helyeződik, mint belső közvetítés bűnbánat, vezeklés és megtérés által.

Harmadszor végül az isteninek a világi valóságban való megjelenését úgy fogják fel, hogy megszűnik a természet megszokott folyamata és a mindennapi történés természetes formája, hogy nyilvánvalóvá tegye az isteninek hatalmát és jelenlétét; ezzel a csoda az ábrázolás formájává válik.

a) A vértanúk

A legelső jelenség, amelyben a gyülekezet szelleme hatásosnak mutatkozik az emberi szubjektumban, abban áll, hogy az ember önmagán visszatükrözi az isteni folyamatot s isten örök történetének új létezésévé teszi magát. Mármost itt megint eltűnik ama közvetlenül igenlő kibékülés kifejezése, mivel az

ember ezt csak végességének megszüntetése révén vívhatja ki. Ami tehát az első fokon a középpont volt, itt teljességgel fokozott mértékben tér vissza, mivel az előfeltétel az emberiség meg nem felelése és méltatlansága, s ennek a megszüntetése a legfőbb és egyetlen feladat.

a) E szféra tulajdonképpeni tartalma ezért kegyetlenségek elviselése, valamint az embernek saját önkéntes lemondása, önfeláldozása, nélkülözése, amit azért ró ki magára, hogy nélkülözzön, hogy mindennemű szenvedést, kínt, gyötrelmet keltsen, hogy a szellem magában megdicsőüljön, s önmagával összhangban, kielégülten, boldogan mennyországában érezze magát. A fájdalomnak ez a negatívuma a vértanúságban önmagáértvaló céllá lesz, s a megdicsőülés nagyságának mértéke annak a förtelmessége, amit az ember elszenvedett, annak a félelmetessége, aminek alávetette magát. Az első dolog mármost, amelyet a még kielégületlen bensőjű szubjektumon negatívvá lehet tenni világiasságának elölése és saját megszentelése céljából: *természetes* létezése, élete, legközelebbi, a létfenntartást szolgáló szükségleteinek kielégítése. E kör főtárgya ennélfogva testi kínzások, amelyeket részben a hit ellenségei és üldözői követnek el gyűlöletből és bosszúvágyból a hívőkön, részben ezek önként szabják ki magukra teljesen elvontan, hogy feloldozást nyerjenek. Mind a kettőt az ember itt, a tűrés fanatizmusában, nem igazságtalanságnak, hanem áldásnak tekinti, amely által egyedül lehet megtörni az eleve bűnösnek érzett hús, szív és lélek keménységét s elérni az istennel való kibékülést.

Amennyiben azonban az ilyen helyzetekben a bensőnek megváltozása csak iszonyatosságban és a külsőnek bántalmazásában mutatkozhatik meg, ez könnyen megsérti a szépérzéket, s e kör tárgyai ennélfogva igen veszélyes anyag a művészet számára. Mert egyfelől az egyéneket még egészen más mértékben, mint ahogy ezt Krisztus kínszenvedésének történetében követeltük, mint valóságos egyedi egyéneket, az időbeli egzisztencia bélyegével kell megjelölni s a végesség és természetiség fogyatékosságában kell megmutatni; másrészt a kínszenvedések és hallatlan förtelmességek, a testrészek eltorzítása és kificamítása, a testi gyötrések, a hóhérintézmények, a lefejezés, rostonsütés, elégetés, olajbanfőzés, kerékbetörés stb. önmagukban rút, visszataszító, undorító külsőlegességek, amelyek sokkal távolabb vannak a szépségtől, semhogy egészséges művészet tárgyul választhatná őket. A művész feldolgozásmódja magábanvéve a

kivitel tekintetében kitűnő lehet ugyan, de az érdeklődés e kitűnőségek iránt akkor mindig csak a szubjektív oldalra vonatkozik, ez pedig, ha művészinek látszik is, mégis hasztalan fáradozik azon, hogy anyagát tökéletesen összhangba hozza magával.

β) Ennélfogva a negatív folyamat ábrázolásának szüksége van még egy másik mozzanatra is, amely kiemelkedik a test és a lélek e kínzásából és az igenlő kibékülés felé fordul. Ez a szellemnek magában való kibékülése, amely célja és eredménye a kiállott borzalmaknak. A vértanúk ebből a szempontból az isteninek megőrzői a külső hatalom nyerseségével és a hitetlenség barbárságával szemben; a mennyország kedvéért tűrnek el fájdalmat és halált, s ennek a bátorságnak, ennek az erősségnek, állhatatosságnak és üdvözülésnek ezért éppannyira rajtuk is meg kell jelennie. Mindamellett a hitnek és a szeretetnek ez a bensősége a maga szellemi szépségében sem olyan szellemi egészség, amely egészségesen áthatja a testet, hanem olyan bensőlegesség, amelyet átjárt a fájdalom, vagy amely a szenvedésben fejeződik ki, s még a megdicsőülésben is magában foglalja a fájdalom mozzanatát mint a tulajdonképpeni lényegest. Különösen a festészetnek gyakori tárgya az ilyen jámborság. Főfeladata ekkor abban áll, hogy a hús visszataszító szétmarcangolásaival szemben egyszerűen az arcvonásokban, a tekintetben stb. fejezze ki a vértanú boldogságát mint megadást, mint a fájdalom legyőzését, mint a szubjektumnak abban való kielégülését, hogy bensejében érzi az isteni szellem elérését és megelevenedését. Ha ellenben a szobrászat akarja szemléltetni ugyanezt a tartalmat, akkor kevésbé képes ezen az átszellemült módon ábrázolni az összpontosult bensőséget, s ennélfogva a fájdalmast, eltorzultat kell majd kiemelnie, amennyiben fejlettebben jelentkezik a testi szervezetben.

γ) Harmadszor azonban az önmegtagadás és tűrés oldala ezen a fokon nemcsak a természeti egzisztenciára és a közvetlen végességre vonatkozik, hanem annyira a végletekig viszi a léleknek az égire való irányulását, hogy általában háttérbe szorítja és megveti az emberit és világit még akkor is, ha ez önmagában erkölcsös és ésszerű. Ugyanis minél kevésbé művelt még eleinte a szellem, amely itt átváltozásának eszméjét megeleveníti magában, annál barbárabban és elvontabban fordul jámborságának összpontosított erejével mindaz ellen, ami mint véges szemben áll a vallásosságnak e magában egyszerű végtelenségével: az emberiesség minden meghatározott érzése, a

szívnek sokféle erkölcsi hajlama, vonatkozása, viszonya és kötelessége ellen. Mert a család erkölcsi élete, a barátság, a vér, a szerelem, az állam, a hivatás kötelékei — mindez a világihoz tartozik, a világit pedig, mivel itt még nem hatották át a hit abszolút képzetei és nem fejlődött a velük való megegyezésig és kibékülésig, a hívő léleknek amaz elvont bensősége nem látja érzésének és kötelezettségének körébe tartozónak, ellenkezőleg semmisnek, s ezáltal a jámborsággal szemben ellenségesnek és reá károsnak tekinti. Ennélfogva még nem becsülik meg az emberi világ erkölcsi szervezetét, mivel ennek oldalait és kötelességeit még nem ismerték fel mint szükségszerű, jogosult tagokat egy magában ésszerű valóság láncolatában; e valóságban semmiféle egyoldalúság nem emelkedhetik ugyan elszigetelt önállóságra, de éppannyira mint érvényes mozzanatot meg is kell őrizni és nem szabad feláldozni. E tekintetben maga a vallásos kibékülés is itt csak *elvont* marad; s a magában egyszerű szívben úgy mutatkozik meg, mint a hitnek extenzió nélküli intenzitása, mint ama magában élő magányos lélek jámborsága, amely még nem fejlődött tovább általános, teljes bizalomig, önmagának belátó, átfogó bizonyosságáig. Ha mármost egy ilyen lélek ereje a csak negatívan kezelt világisággal szemben megmarad magában, és erőszakosan elszakítja magát minden emberi köteléktől, még ha eredetileg a legszilárdabbak is, akkor ez a szellem nyersesége és az absztrakció barbár hatalma, amely szükségképp visszataszít bennünket. Ennélfogva, mai tudatunk álláspontja szerint, a vallásosságnak ama csíráját tisztelhetjük és nagyrabecsülhetjük az efféle ábrázolásokban; de ha a jámborság odáig megy, hogy az erőszakosságig fokozottnak látjuk az önmagában ésszerű és erkölcsös ellen, akkor nemcsak, hogy nem rokonszenvezhetünk a szentség ilyen fanatizmusával, hanem az effajta lemondás egyenesen erkölcstelennek és a vallással ellenkezőnek kell, hogy tűnjék előttünk, mivel azt utasítja el magától, azt rombolja és tiporja szét, ami magán- és magáértvalósága szerint jogosult és megszentelt. — Sok legenda, történet és költemény ilyen jellegű. Ilyen pl. az elbeszélés arról az emberről, aki noha tele van szeretettel felesége és családja iránt, s övéi is mind viszontszeretik őt, elhagyja házát, ide-oda zarándokol, s amikor végül koldusalakban hazatér, nem fedi fel magát; alamizsnát adnak neki, részvétből egy zugot jelölnek ki számára a lépcső alatt tartózkodási helyül; így él vagy húsz évig házában; nézi családjának

érte való búsongását, s csak halálos ágyán ismerteti meg magát. — A fanatizmus borzasztó makacssága ez, amit szentségként kellene tisztelnünk. A lemondásnak ez az állhatatossága emlékeztethet azokra a számunkra érthetetlen kínzásokra, amelyeknek a hinduk ugyancsak önkéntesen vallásos célokból vetik alá magukat. De a hinduk türelempróbái egészen más jellegűek. Ott ugyanis az ember tompultságba és tudatlanságba süllyed, itt azonban a *fájdalom*, a fájdalomnak szándékos tudata és érzése a tulajdonképpeni cél, s ezt annál tisztábban vélik elérhetőnek, minél inkább kapcsolatos a szenvedés a feladott viszonyok értékének tudatával és az irántuk való szeretettel, valamint a lemondás folytonos szemléletével. Minél gazdagabb a szív, amely ilyen megpróbáltatások terhét veszi magára, minél több nemes tulajdont hordoz magában, s mégis indíttatva érzi magát, hogy ezt a tulajdont semmisnek ítélje és bűnnek bélyegezze, annál keményebb a kibékülésnélküliség, s félelmetes görcsöket és a legőrjöngőbb meghasonlást hozhatja létre. Sőt nézetünk szerint az ilyen kedély, amely csak intelligibilis és nem világi világban mint olyanban otthonos, s ezért e meghatározott valóságnak magán- és magáértvalósága szerint érvényes területein és céljaiban is csak elveszve érzi magát, s bár teljes lélekkel benne él és hozzá van kötve, ezt az erkölcsit mégis negatívnak tekinti a maga abszolút rendeltetésével szemben — az ilyen kedély szükségképp őrültnek látszik mind magateremtette szenvedéseiben, mind megadásában; úgyhogy sem részvétet nem érezhetünk iránta, sem épülést nem meríthetünk belőle. Az ilyen cselekedetekből hiányzik a tartalmas, érvényes cél; mert amit elérnek, csak egészen szubjektív, egy egyes ember célja önmaga számára, *saját* lelkének üdvösségére, saját boldogságára. De épp kevés ember törődik sokat azzal, hogy éppen ez az egy boldog lesz-e, vagy nem. —

b) A belső vezeklés és megtérés

Az ellentétes ábrázolási mód ugyanebben a szférában eltekint egyfelől a testiség külső kínjától, másfelől a negatív irányulástól arra, ami magán- és magáértvalósága szerint jogos a világi valóságban, s ezáltal az eszményi művészetnek megfelelőbb talajra tesz szert mind a tartalmat, mind a formát illetően. Ez a talaj a *bensőnek* átváltozása, amely most csupán

szellemi fájdalmában, lelki megtérésében fejeződik ki. Ezáltal először is elesnek itt a test kínzásának folyton megismételt kegyetlenségei és borzalmai; másodszor a lélek barbár vallásossága többé nem helyezkedik szembe az erkölcsös emberiességgel, hogy tisztán értelmi kielégülése elvontságában erőszakosan lábbal tiporjon minden másnemű élvezetet az abszolút lemondás fájdalmában, hanem csak azzal fordul szembe, ami valóban bűnös, vétkes és gonosz az emberi természetben. Magasrendű bizalom, hogy a hit, a magabanvaló szellemnek ez az istenre irányulása, képes a szubjektum számára valami idegenné, meg nem történtté tenni, eltörölni az elkövetett tettet, még akkor is, ha ez bűn és vétek. Ez a gonoszból, az abszolút negatívumból való visszavonulás, amely akkor valósul meg a szubjektumban, ha a szubjektív akarat és szellem már megvetette és megsemmisítette önmagát mint gonoszt, ez a visszaterés ahhoz a pozitívumhoz, amely most mint a tulajdonképpeni valóságos, magában megszilárdul a bűnben való korábbi egzisztenciával szemben, ez a vallásos szeretetnek igazán végtelen hatalma, az abszolút szellem jelenléte és valósága magában a szubjektumban. Saját szellemem istenhez fordulva, isten segítségével legyőzi a gonoszt, s ha kapcsolatba lép istennel, egynek tudja magát vele; saját szellemem erősségének és állhatatosságának érzése azután megadja azt a kielégülést és boldogságot, hogy istent teljességgel másnak tekintem ugyan az időbeliség bűnével szemben, de egyúttal tudom, hogy ez a végtelen azonos velem mint ezzel a szubjektummal, hogy istennek ezt az öntudatát magammal hordom mint énemet, öntudatomat, s ebben oly bizonyos vagyok, mint önmagamban. Az ilyen megfordulás persze teljesen a bensőben megy végbe, s ezért inkább a valláshoz tartozik, mint a művészethez; mivel mégis a lélek bensősége ejti kiváltképp hatalmába a megtérés e tettét, s átragyoghat a külsőn is, azért a képzőművészet, a festészet is jogot kap ilyen megtérési történetek szemléltetésére. Ha azonban teljességében ábrázolja az ilyen megtérési történetek egész folyamatát, akkor itt is újra becsúszhat némi nem-szép elem, mivel ebben az esetben be kell mutatnia a vétkest és a visszataszítót is, mint például a tékozló fiúról szóló elbeszélésben. A legkedvezőbb ennélfogva a festészet számára, ha csupán a megtérést *egyetlen* képpé sűríti, a vétkes elemek további részletezése nélkül. Ilyen jellegű Mária Magdolna, akit e kör legszebb tárgyai közé kell sorolnunk, s akit különösen olasz

festők dolgoztak fel kiválóan és művészien. Úgy jelenik meg itt, mint a kívül-belül *szép* bűnös nő, akiben a bűn éppoly vonzó, mint a megtérés. De azután sem a bűnt, sem a szentséget nem vesszük nagyon komolyan; sokat megbocsátottak neki, mert nagyon szeretett; szerelme és szépsége miatt nyert bocsánatot, s a megható mármost az, hogy szerelme miatt furdalja a lelkiismeret, érzéssel teli lelki szépségében a fájdalom könnyeit hullatja. Nem az a megtévedése, hogy sokat szeretett, hanem ez úgyszólván az ő szép, megható tévedése, hogy bűnösnek hiszi magát; mert maga érzéssel teli szépsége csak azt mutatja, hogy szerelmében nemes és mélyen érző volt.

c) Csodák és legendák

Az utolsó mozzanat, amely összefügg a két előbbivel, s mind a kettőben érvényesülhet, a csodákat illeti; ezek általában főszerepet játszanak ebben az egész körben. A csodákat ebben a vonatkozásban mint a közvetlen természeti egzisztencia konverziós történeteit jellemezhetjük. A valóság mint közönséges, esetleges létezés van előttünk; ezt a végest megérinti az isteni: közvetlenül belenyúl az egészen külsőlegesbe és különlegesbe, ezt szétveti, megfordítja, valami teljesen mássá teszi, megszakítja a dolgok természetes menetét, mint rendszerint mondani szokták. A lelket megragadják az ilyen természetellenes jelenségek, amelyekben az isteninek jelenlétét véli felismerni; a léleknek mármost a maga véges felfogásában legyőzöttként való ábrázolása sok legendának főtartalma. Ténylegesen azonban az isteni a természetet csak mint ész, mint magának a természetnek isten által beléplántált változhatatlan törvényei érintheti és kormányozhatja, s nem szabad, hogy az isteni egyes a természeti törvényekkel ellenkező körülményekben és hatásokban bizonyuljon éppen isteninek, mivel csak az ész örök törvényei és meghatározásai nyúlnak bele valóban a természetbe. Erről az oldalról nézve a legendák gyakran szükségtelenül mennek át a zavarosba, ízléstelenbe, értelmetlenbe és nevetségesbe, azt célozva, hogy a szellemet és lelket épp az indítsa isten jelenlétének és működésének hitére, ami magán- és magáértvalósága szerint ésszerűtlen, hamis és nem-isteni. A meghatottság, jámborság, megtérés akkor még érdekes lehet ugyan, de ez csak az *egyik*, a benső oldal; amint ez kapcsolatba

kerül mással és külsőlegessel és ennek a külsőnek kell megvalósítania a szív megfordulását, ennek a külsőnek nem kell önmagában valami képtelennek és értelmetlennek lennie. —

Ezek annak a szubsztanciális tartalomnak főmozzanatai, amely ebben a körben isten magáértvaló természetének és annak a folyamatnak számít, amely által és amelyben isten: szellem. Ez az az abszolút tárgy, amelyet a művészet nem önmagából teremt es nyilvánít ki, hanem a vallástól kapott s amelyhez abban a tudatban, hogy ez a magán- és magáértvalósága szerinti igaz, avégből közeledik, hogy kifejezze és ábrázolja. Ez ama hívő, sóvárgó lélek tartalma, amely önmagában a végtelen totalitás a maga számára, úgyhogy mármost a külső többé vagy kevésbé külsőleges és közömbös marad, anélkül hogy tökéletes összhangba jutna a bensővel, s ennélfogva gyakran visszataszító, a művészet által teljesen le nem győzhető anyaggá válik.

A LOVAGSÁG

A magában végtelen szubjektivitás elve, mint láttuk, a hit és a művészet tárgyául először magát az abszolútumot kapta. isten szellemét, amint az emberi tudattal közvetíti magát és kibékül, s csak ezáltal igazán önmagáértvaló. Ez a romantikus misztika, mivel az abszolútumban való üdvözülésre korlátozódik, elvont bensőség marad, mert ahelyett, hogy áthatná és igenlően magába fogadná a világit, szembehelyezkedik vele és elutasítja magától. A hit ebben az elvontságban elválik az élettől, eltávolódik az emberi létezés konkrét valóságától, az embereknek egymáshoz való pozitív viszonyától, s az emberek csak a hitben és a hit kedvéért egy harmadikban, a gyülekezet szellemében, tudják magukat azonosaknak és szeretik egymást. Egyedül ez a harmadik az a tiszta forrás, amelyben képmásuk tükröződik, anélkül, hogy az ember közvetlenül nézne embertársa szemébe, egyenesen viszonyba lépne másokkal, s konkrét elevenséggel érezné a szeretet, a bizalom, a célok és cselekedetek egységét. Ami a bensőnek reménye és sóvárgása, azt elvont, vallásos bensőségében az ember csak mint az isten országában való életet, az egyházzal való közösségben találja meg; s ezt a harmadikban való azonosságot még nem szorította ki tudatából, hogy a maga konkrét énje szerinti mivoltát a többieknek tudásában és akarásában is közvetlenül lássa maga előtt. Ennélfogva az egész vallásos tartalom a valóság formáját veszi ugyan fel, de mégis csak a képzelet bensőségében van meg, amely felemészti az elevenen kibontakozó létezést és távol áll attól, hogy saját, világisággal is telített és a valósággá kifejtett életét mint magasabbrendű követelményt magában az életben elégítse ki.

A léleknek tehát, amely csak egyszerű boldogságában tökéletes, ki kell lépnie szubsztanciális szférájának mennyországá-

ból, önmagába kell tekintenie, s jelenvaló, a szubjektumot mint szubjektumot megillető tartalmat kell kapnia. Ezáltal a korábban *vallásos* bensőség most *világi* jellegű lesz. Krisztus azt mondta ugyan: hagyjátok el atyátokat és anyátokat, és kövessetek engem; éppúgy: testvér gyűlölni fogja a testvért; keresztre feszítenek és üldöznek majd benneteket, stb. Ha azonban isten országa tért hódított a világban, s azon munkálkodik, hogy áthassa és ezáltal megdicsőítse a világi célokat és érdekeket; ha atya, anya, testvér együtt van a gyülekezetben, akkor a világi is a maga részéről kezdi igénybe venni és keresztülvinni az érvényesülés jogát. Ha kivívta ezt a jogot, akkor elesik az először kizárólag vallásos léleknek negatív magatartása is az emberivel mint olyannal szemben; a szellem kiterjeszkedik, körülnéz jelenében, s kitágítja valóságos, világi szívét. Maga az alapelv nem változott meg; a magában végtelen szubjektivitás csupán a tartalomnak egy másik szférája felé fordul. Ezt az átmenetet azzal jellemezhetjük, hogy azt mondjuk, a szubjektív egyediség most mint egyediség az istennel való közvetítéstől függetlenül, önmagáértvalósága szerint szabaddá válik. Mert épp abban a közvetítésben, amelyben levetette puszta véges korlátozottságát és természetiségét, megjárta a negativitás útját; most pedig, miután *igenlővé* vált önmagában a maga számára, mint szubjektum szabadon előáll azzal a követeléssel, hogy mint szubjektum már a maga, jóllehet itt először még formális végtelenségében teljes megbecsülést szerezzen magának és másoknak. Ebbe az ő szubjektivitásába önti ezért bele a végtelen lélek egész bensőségét, amelyet eddig egyedül istennel töltött ki.

Ha azonban azt kérdezzük: mivel van teli ezen az új fokon az emberi szív a maga bensőségében, akkor a tartalom csupán a szubjektív végtelen önmagáravonatkozást illeti; a szubjektum csak önmagával mint magában végtelen egyediséggel van tele, anélkül, hogy tovább konkrétabban kifejtené és fontosnak tartaná bizonyos érdekeknek, céloknak és cselekedeteknek önmagában objektív, szubsztanciális tartalmát. Közelebbről mármost főképpen *három* érzelem van, amely ezzé a végtelenséggé fokozódik a szubjektumban: a szubjektív *becsület*, a *szerelem* és a *hűség*. Ezek tulajdonképpen nem erkölcsi tulajdonságok és erények, hanem csak formái a szubjektum önmagával eltelt romantikus bensőségének. Mert a személyes önállóság, amelyért a *becsület* harcol, nem annak a bátorságnak mutatkozik, amely

kiáll a közösségért s a derekasság híréért a közösségben vagy az igazságosság híréért a magánélet körében; ellenkezőleg, csak az egyes szubjektum elismeréséért és elvont sérthetetlenségéért küzd. Ugyanígy a *szerelem* is, amely e kör középpontja, csak a szubjektumnak más szubjektum iránti esetleges szenvedélye, s bár a fantázia kitágítja és a bensőség elmélyíti azt, mégsem a házasság és család erkölcsi viszonya. A *hűség* már inkább látszik ugyan erkölcsi jellegűnek, mivel nem csupán a maga érdekét nézi, hanem valami magasabbhoz, közöshöz ragaszkodik, egy másik akaratnak, egy úr kívánságának vagy parancsának engedelmeskedik, s ezzel lemond saját külön akaratának önzéséről és önállóságáról; de a hűség érzelme nem e magáértvaló közösség objektív érdekére vonatkozik ennek a közösségnek állami életté kifejlődött szabadságában, hanem csupán az úr *személyéhez* kapcsolódik, aki egyéni módon önmagáért cselekszik, vagy általánosabb viszonyokat tart össze és értük tevékenykedik.

Ez a három oldal együttvéve és egymással összefonódva alkotja — azokon a vallási vonatkozásokon kívül, amelyek belejátszhatnak — a *lovagság* főtartalmát, s jelzi a szükségszerű továbbhaladást a vallásos bensőség elvétől ennek belépéséhez a világi szellemi elevenségbe. Ennek a területén most a romantikus művészet olyan álláspontra tesz szert, amelyen függetlenül, önmagából teremthet és mintegy szabadabb szépség lehet. Mert itt a szabad középen áll a magukban szilárd vallásos képzetek abszolút tartalma s a végesség és a világiasság tarka különlegessége és korlátozottsága között. A különös művészetek sorában kiváltképp a költészet tudta a legmegfelelőbben magáévá tenni ezt az anyagot, mivel leginkább képes a csak magával elfoglalt bensőségnek, céljainak és eseményeinek kifejezésére.

Mivel marmost olyan anyag van előttünk, amelyet az ember saját bensejéből, a tiszta emberinek világából merít, úgy látszhatnék, hogy itt a romantikus művészet egyazon talajon áll a klasszikussal; itt tehát kiváltképpen helye van annak, hogy a kettőt összehasonlíthassuk és szembeállíthassuk egymással. A klasszikus művészetet már korábban úgy jellemeztük, mint az objektív értelemben önmagában igazi emberiesség eszményét. Fantáziájának mint középpontra olyan tartalomra van szüksége, amely szubsztanciális jellegű és erkölcsi pátoszt foglal magában. A homérosi költeményekben, Sophoklés és

Aischylos tragédiáiban teljességgel tárgyi tartalmú erdekekről van szó, a szenvedélyek szigorú jellegéről ebben a tartalomban, alapos, a tartalom gondolatának megfelelő ékesszólásról és kidolgozásáról: a csak ilyen pátoszban egyéni módon önálló hősök és alakok köre felett ott áll az isteneknek még fokozottabb objektivitású köre. Még ott is, ahol a művészet szubjektivabbá válik: a szobrászat végnélküli játékaiban, például a feldomborműveken, a későbbi elégiákban, epigrammákban és a lírai költészet egyéb kecsességeiben a tárgy előadásának módját megszabja többé vagy kevésbé maga ez a tárgy, mivel már megvan neki a maga objektív alakja; szilárd, jellemükben meghatározott fantáziaképek lépnek fel itt, Venus, Bakchos, múzsák: ugyanígy a későbbi epigrammákban a meglevőnek leírásait adják, vagy — mint ahogy Meleagros teszi — az ismert virágokat kötik csokorba és az érzés fűzi őket elmésen egybe. Derűs foglalatosság ez egy gazdagon ellátott, mindenféle adománnyal, alkotással, minden célra készült eszközökkel fölösen teli házban: a költő, a művész varázsló csupán, aki előhívja, összegyűjti és csoportosítja őket.

Egészen másként áll a dolog a romantikus költészetben. Amennyiben világi jellegű, s nem közvetlenül a szent történetet tárgyalja, hőseinek erényei és céljai nem a görög héroszoké, akiknek erkölcsiségét a kezdődő kereszténység csak ragyogó bűnnek tekintette. Mert a görög erkölcsiség feltételezi az emberinek kialakult jelenvalóságát, amelyben az akarat, ahogyan magán- és magáértvalósága szerint fogalmának megfelelően működnie kell, megtalálta meghatározott tartalmát és ennek megvalósult, abszolút érvényességű szabadságviszonyait. Ezek a szülőknek és gyermekeknek, a hitvestársaknak, a város polgárainak, az állampolgároknak viszonyai az állam realizált szabadságában. Mivel a cselekvésnek ez az objektív tartalma az emberi szellem *fejlődéséhez* tartozik, amely a természetiség pozitívnak elismert és biztos alapján megy végbe, már nem képes megfelelni a vallásosság amaz összpontosult bensőségének, amely igyekszik megsemmisíteni az emberinek természeti oldalát s kénytelen helyet adni az ellentétes erénynek, az alázatnak, az emberi szabadságról és a szilárd önmagán-nyugvásról való lemondásnak. A keresztény jámborság erényei elvont magatartásukban elölik a világit, és csak akkor teszik szabaddá a szubjektumot, ha feltétlenül megtagadja önmagát emberiességében. A mostani kör szubjektív szabadságát már nem puszta

tűrés és önfeláldozás határozza ugyan meg, hanem igenlő önmagában, a világiban; de a szubjektum végtelenségének tartalma, mint már láttuk, mégis csak ismét a bensőség mint olyan, a szubjektív kedély, mint önmagában mozgó, amelynek világi talaja önmagában van. Ebben a vonatkozásban a költészet előtt nincs semmiféle feltételezett objektivitás, semmiféle mitológia, nincsenek szoborművek és alakzatok, amelyek már készen állnának, hogy kifejezze őket. Egészen szabadon áll elénk, anyag nélkül, tisztán teremtően és alkotóan; úgy van mint a madár, amely szabadon, szívből énekli dalát. Ha mármost nemes akaratú és mélylelkű is ez a szubjektivitás, cselekedeteiben s ezek viszonyaiban és egzisztenciájában mégiscsak fellép az önkényesség és az esetlegesség, mivel a szabadság és céljai az erkölcsi tartalmat illetően még szubsztancia nélküli, önmagábanvaló reflexióból indulnak ki. S így az egyénekben nem is annyira görög értelemben vett különös pátoszt, s vele a legszorosabb kapcsolatban az egyéniségnek eleven önállóságát találjuk, mint inkább csak a hősiesség fokait a szerelem, a becsület, a bátorság, a hűség tekintetében; olyan fokokat, amelyekbe főkép a lélek rosszasága vagy nemessége visz különbözőségeket. Közös tulajdonsága azonban a középkor hőseinek és az ókor héroszainak a *bátorság*. De ez is egészen más helyet kap itt. Nem annyira természetes merész ez, amely a testnek és az akaratnak egészséges derekasságán és a műveltség által meg nem gyengült erején alapul, s objektív érdekek érvényesítésének támaszául szolgál, hanem a szellem bensőségéből, a becsületből, a lovagiasságból indul ki, s egészében fantasztikus jellegű, mivel aláveti magát a belső önkény kalandjainak és külső bonyodalmak esetlegességének, vagy a misztikus jámborság ösztönzéseinek, általában pedig a szubjektum szubjektív önmagáravonatkozásának.

A romantikus művészetnek ez a formája mármost két félgömbön otthonos; Nyugaton, ahol a szellem a maga szubjektív bensejébe száll alá, és Keleten, ahol először terjeszkedik a végestől való megszabadulásra a feltáruló tudat. Nyugaton a költészet a magába visszafogadott lelkületen alapul, amely középpontjává vált önmagának, de világisága csak egyik része a helyzetének, csak az egyik oldal, amely felett még a hit magasabbrendű világa áll. Keleten főként az arab az, aki mint olyan pont, amely előtt legelőbb csupáncsak száraz sivataga és ege van, életerősen létrehozza a világiság fényét és első terjeszke-

dését, s emellett megőrzi egyúttal még belső szabadságát. Egyáltalán Keleten a mohamedán vallás az, amely mintegy megtisztította a talajt, előzte a végesség és fantázia minden bálványimádását, de a léleknek megadta a szubjektív szabadságot, amely teljesen kitölti azt; úgyhogy a világiság itt nem csupán egy másik szféra, hanem ugyancsak feloldódik az általános kötetlenségben, amelyben szív és szellem, anélkül, hogy az istent objektív módon kialakítanák maguknak, vidám elevenséggel magukban megbékülve, miként a koldus, elméletileg tárgyaik dicsőítésében boldog élvezéssel és szeretettel kielégülnek és boldogok.

1. A becsület

A becsület motívumát a régi klasszikus művészet nem ismerte. Az *Ilias*nak ugyan Achilleus haragja a tartalma és mozgató elve, úgyhogy tőle függ az egész további történet; azonban amit mi modern értelemben értünk becsületen, arról itt nincs szó. Achilleus lényegileg csak azért érzi magát megsértve, mert Agamemnón elveszi tőle az őt megillető, jogos zsákmányrészét, amely az ő tiszteletajándéka, γέρας-a. A sértés itt valami reális dologgal kapcsolatban esik meg, egy adománnyal kapcsolatban, melyben persze szintén benne rejlett valamilyen kitüntetés, a dicsőség és a vitézség elismerése, s Achilleus azért haragszik meg, mert Agamemnón méltatlanul bánik vele s kimutatja, hogy semmire sem tartja a görögök között. De a sértés nem hatol a személyiségnek mint olyannak legmélyére, úgyhogy Achilleust meg is békíti a tőle elvett rész visszaadása és más ajándékokkal s javakkal való megtoldása, Agamemnón pedig végül nem tagadja meg ezt a jóvátételt, bár a mi fogalmaink szerint kölcsönösen a legdurvábban sértegették egymást. A szidalmakkal azonban csak megharagították egymást, míg a különleges tárgyi sérelmet éppoly különleges tárgyi módon meg is szüntetik ismét.

a) A romantikus becsület ezzel szemben más jellegű. Benne a sértés nem a tárgyi reális értékre, tulajdonra, rangra, kötelességre stb. vonatkozik, hanem a személyiségre mint olyanra, ennek önmagáról való képzetére, arra az értékre, amelyet a szubjektum maga tulajdonít magának. Ez az érték a mostani fokon éppúgy végtelen, mint ahogy végtelen a szubjektum ön-

magának. A becsület tehát, függetlenül tartalmától, az ember végtelen szubjektivitásának legközelebb eső igenlő tudata. Mindabba, ami az egyén tulajdona, ami neki valami különös jegye, amelynek elvesztése után éppúgy fennállhatna, mint azelőtt, a becsület belehelyezi az egész szubjektivitás abszolút érvényességét, s ezt benne képzeli el a maga és mások számára. A becsület mértéke tehát nem az, ami a szubjektum valójában, hanem az, ami ebben az elképzelésben van. A képzelet azonban minden különöst azzá az általánossággá tesz, hogy egész szubjektivitásom benne rejlik ebben a különösben, mely az enyém. A becsület csak látszat, szokták mondani. Ez persze így van; de a mostani álláspontnak megfelelően közelebbről amaz önmagábanvaló szubjektivitás látszatának és visszfényének kell tekintenünk, amely mint egy magában végtelennek a látszata, maga is végtelen. Épp e végtelenség révén lesz a becsület látszata a szubjektum tulajdonképpeni létezése, legfőbb valósága; s minden különös minőség, amelyre ráesik a becsület fénye és amelyet a becsület magáévá tesz, maga e látszat révén már végtelen értékké emelkedik. — A becsület e neme alapmeghatározás a romantikus világban, s benne rejlik az az előfeltevés, hogy az ember egyrészt kilépett a pusztán vallásos felfogásból és bensőségből, másrészt belépett az eleven valóságba, s ennek anyagában most csupán önmagát valósítja meg a maga tisztán személyes önállóságában és abszolút érvényességében. —

A becsületnek a legkülönfélébb *tartalma* lehet. Mert mindaz, ami vagyok, amit teszek, amit mások tesznek velem, a becsületemhez is tartozik. Ennélfogva becsületemhez számíthatom magát a teljességgel szubsztanciálist, a fejedelem, a haza, a hivatás iránti hűséget, az atyai kötelességek teljesítését, a hitvesi hűséget, a becsületességet a hivatásbeli tevékenységben, a lelkiismeretességet a tudományos kutatásban stb. A becsület szempontjából azonban mindezek az önmagukban véve érvényes és igaz viszonyok nem nyernek már önmaguk révén szentesítést és elismerést, hanem csak azáltal, hogy én beléjük helyezem szubjektivitásomat, s ennek következtében becsületbeli dolgokká teszem őket. A becsület embere ennélfogva legelőször önmagára gondol minden dolognál; s nem az a kérdés, hogy önmagában helyes-e valami, vagy nem, hanem az, neki megfelelő-e, becsületéhez illő-e, hogy foglalkozzék vele vagy otthagyja. S így elkövetheti bizony a legrosszabbat is, mégis a becsület embere maradhat. Éppígy önkényes célokat tűz maga elé, bizonyos jel-

lem pózát veszi fel, s ezzel maga és mások előtt olyasmire kötelezi magát, amire magában véve nem volna köteles és aminek nem forog fenn szükségszerűsége. Azután nem a dolog, hanem a szubjektív elképzelés gördít útjába nehézségeket és bonyodalmakat, mivel becsületbeli dologgá válik az egyszer felvett jellemnek megfelelően viselkedni. Így tartja például Donna Diana becsületével ellenkezőnek, hogy bárkinek is megvallja szerelmét, amelyet érez, mivel egyszer olyannak tartották őt, aki nem hallgatja meg a szerelmet. — Általában a becsület tartalma az esetlegességtől függ, mivel csak a szubjektum által, nem pedig a maga immanens lényegisége szerint érvényes. Ezért látjuk, hogy a romantikus ábrázolásokban egyfelől a *becsület törvényének* mondják azt, ami önmagában jogos, mivel az egyén a jogosnak tudatához hozzákapcsolja egyúttal személyiségének végtelen öntudatát. Hogy a becsület parancsol vagy tilt valamit, azután azt fejezi ki, hogy az egész szubjektivitás belehelyezkedik e parancs vagy tilalom tartalmába, úgyhogy ennek áthágását nem lehet semmiféle művelettel elnézni, jóvátenni vagy helyettesíteni, s a szubjektum mármost semmiféle más tartalomra nem hallgathat. Megfordítva azonban a becsület valami egészen formálissá és tartalom nélkülivé is válhatik, amennyiben csupán száraz én-emet tartalmazza, amely magáértvalósága szerint végtelen, vagy pedig éppenséggel egészen rossz tartalmat fogad magába mint kötelezőt. Ebben az esetben a becsület, különösen drámai ábrázolásokban, teljességgel hideg és holt tárgy marad, mivel céljai akkor nem lényeges tartalmat, hanem csak elvont szubjektivitást fejeznek ki. Ámde csak magában szubsztanciális tartalom szükségszerű s fejthető ki e szükségszerűségében sokféle összefüggés szerint és tudatosítható mint szükségszerű. A mélyebb tartalomnak ez a hiánya különösen akkor szembetűnő, ha a reflexió szőrszálhasogatása valami önmagában esetlegest és jelentéktelent, amely kapcsolatban van a szubjektummal, ugyancsak belevon a becsület körébe. Anyagban aztán soha sincs hiány, mert a szőrszálhasogatás a megkülönböztetési képesség szubtilitásával elemez, s így ki lehet találni és a becsület tárgyává lehet tenni sok mindenfélét, ami magában véve egészen közömbös. Különösen a spanyolok fejlesztették ki a reflexiónak ezt a kazuisztikáját becsületbeli dolgokról drámai költészetükben, s adták mint okoskodást becsülethőseik szájába. Így például a feleség hűsége megvizsgálható a legjelentéktelenebb körülményekig s a becsület

tárgya lehet már mások puszta gyanúja, sőt az ilyen gyanúnak puszta lehetősége is, még ha a ferj tudja is, hogy a gyanú alaptalan. Ha ez összeütközésekhez vezet, ezek végigvitele nem nyújt kielégülést, mivel nincs előttünk semmi szubsztanciális, s ennélfogva egy szükségszerű összeütközés megnyugtató hatása helyett csupán kínosan szűkkorlátú érzést meríthetünk belőle. Francia drámák is gyakran a puszta becsületet, magában egészen elvontan állítják oda lényeges érdekként. De még inkább ilyen magában jéghideg és holt Friedrich Schlegel *Alarkos*-a; a hős meggyilkolja nemes, szerető feleségét — miért? — a becsület kedvéért — s ez a becsület abban áll, hogy feleségül veheti a királylányt, aki iránt semmiféle szenvedélyt nem érez, s ezáltal a király veje lehet. Ez megvetésre méltó pátosz, s rossz felfogás, amely valami fennköltté és végtelenné pöffeszkedik.

b) Mivel mármost a becsület nemcsak *önmagamban* való látszat, hanem meg kell lennie *mások* képzeletében és elismerésében is, akik viszont a maguk részéről szintén megkövetelhetik becsületüknek ezt az elismerését, azért a becsület teljességgel *megsérthető*. Mert hogy mennyire és mire vonatkozólag akarom kiterjeszteni követelésemet, az tisztára az én önkényemen múlik. A legkisebb botlás e tekintetben már jelentős lehet számomra; mivel pedig az ember a konkrét valóságban ezernyi dologgal van a legkülönfélébb viszonyban és végtelenül képes kitágítani annak körét, amit a magáéhoz akar számítani és amibe becsületét akarja helyezni, azért az egyének önállósága mellett és ama merev elszigetelődésük miatt, amely szintén benne rejlik a becsület elvében, se vége se hossza a veszekedésnek és civakodásnak. Ezért, mint a becsületnél általában, a sértésnél sem azon a tartalmon múlik a dolog, amelyben sértve kell éreznem magamat, mert a negáció a személyiségre vonatkozik, amely magáévá tette az ilyen tartalmat, s most *magát* mint ezt az eszmei végtelen pontot, tekinti megtámadottnak.

c) Ennélfogva minden becsületsértést valami önmagában végtelennek kell tekinteni, s ezért csak végtelen módon tehető jóvá. Igaz, hogy a sértésnek is újra sok foka van, s ugyanannyi foka az elégtételnek; hogy azonban mit veszek egyáltalán sértésnek ebben a körben, mennyire akarom magamat sértve érezni és mennyire akarok elégtételt követelni, az itt is újra egészen a szubjektív önkénytől függ, amelynek joga van elmenni a legaggályoskodóbb reflexióig és a legingerültebb érzékenységig. Az ilyen elégtétel-követelés feltételezi aztán, hogy a

sértőt éppúgy, mint engem, a becsület emberének ismerjék el. Mert hiszen én el akarom ismertetni becsületemet a másikkal; hogy azonban előtte és általa becsületem legyen, őt magát is becsület emberének kell tartanom, azaz noha megsértett engem s én szubjektív gyűlöletet érzek vele szemben, mégis szememben a maga személyiségében végtelennek kell számítania.

Így hát a becsület elvének általában egyik alapmeghatározása, hogy senki sem adhat cselekedetei által bárkinek is jogot maga fölött, s ezért, bármit tett is és követett is el, változatlan végtelennek tekinti magát csakúgy, mint azelőtt, s azt akarja, hogy ebben a minőségben fogadják el és bánjanak vele.

Mivel viszálykodásaiban és elégtételében a becsület e tekintetben a személyes önállóságon nyugszik, amely semmi által nem tudja magát korlátozottnak, hanem önmagából cselekszik, azért itt látjuk először újra kidomborítva azt, ami az eszmény hősi alakjainak egyik alapmeghatározása volt: az egyéniség önállóságát. A becsületben azonban nemcsak az önmagához való ragaszkodást és a magából való cselekvést látjuk, hanem az önállóság kapcsolatos itt az *önmagáról való képzettel*, s éppen ez a képzet a becsület tulajdonképpeni tárgya. úgyhogy a becsület a külsőlegesben és meglévőben a sajátját, s benne magát egész szubjektivitása szerint képzeli. A becsület tehát a magában *reflektált* önállóság, amelynek lényege csak ez a reflexió, s teljességgel a véletlen dolga, vajon tartalma az önmagában erkölcsös és szükségszerű-e, vagy az esetleges és jelentéktelen.

2. A szerelem

A második érzelem, amely túlnyomó szerepet játszik a romantikus művészet ábrázolásaiban, a *szerelem*.

a) A becsület alapmeghatározása a személyes szubjektivitás, ahogyan abszolút *önállóságában* mutatkozik; a szerelemben viszont a legfőbb a szubjektum *magaodaadása* a másik nem egyik egyénének; a lemondás önálló tudatáról és különálló magáértvalóságáról, amely indíttatva érzi magát, hogy csak a másiknak tudatában bírja saját, önmagáról való tudását. Ebben a vonatkozásban szerelem és becsület ellentétes egymással. Megfordítva azonban a szerelmet úgy is tekinthetjük, mint annak *realizációját*, ami már benne rejlik a becsületben, amely-

nyiben a becsület szükséglete, hogy magát elismertnek, a személy végtelenségét befogadottnak lássa egy másik személyben. Ez az elismerés csak akkor igazi és teljes, ha személyiségemet nemcsak *in abstracto* vagy egy konkrét elszigetelt és ennélfogva korlátolt esetben tartják mások tiszteletben; hanem ha egész szubjektivitásom szerint, mindazzal, ami és amit tartalmaz, mint ez az egyén, ahogyan volt, van és lesz, áthatom másvalakinek tudatát, s tulajdonképpeni akarása és tudása, törekvése és birtoklása vagyok. Ekkor csak bennem él ez a másik, ahogyan én is csak benne létezem a magam számára; mind a kettő csak ebben a beteljesült egységben van önmaga számára, s ebbe az azonosságba helyezi bele egész lelkét és világát. Ebben a tekintetben a szubjektumnak ugyancsak a belső végtelensége ad fontosságot a szerelemnek a romantikus művészet szempontjából, olyan fontosságot, amelyet még fokoz az a magasabbrendű gazdagság, amely együttjár a szerelem fogalmával.

Közelebbről marmost a szerelem nem az értelem reflexióin és kazuisztikáján nyugszik, mint gyakran előfordulhat a becsületnél, hanem az érzésből ered, s mivel belejátszik a nemi különbség, egyszersmind átszellemült természeti viszonyokon alapszik. Lényegessé azonban itt csak azáltal válik, hogy a szubjektum a maga benseje, magábanvaló végtelensége szerint feloldva ebben a viszonyban. A szubjektum tudatának ez az elvesztettsége a másikban, az önzetlenségnek ez a látszata, amely által a szubjektum csak most talál újra magára és lesz önmagává, ez a magaelfeledkezés — úgyhogy a szerelmes nem önmagáért létezik, nem önmagáért él és nyugtalankodik, hanem másban találja meg létezésének gyökereit, s mégis épp ebben a másikban élvezi teljesen önmagát — ez teszi a szerelem végtelenségét; s a szépet különösen abban kell keresni, hogy ez az érzés nem marad csupán ösztön és érzés, hanem a fantázia ehhez a viszonyhoz alakítja világát, minden egyebet pedig, ami különben mint érdekek, körülmények, célok a valóságos léthez és élethez tartozik, ennek az érzésnek díszévé emel, mindent ebbe a körbe von, s csak ebben a vonatkozásban tulajdonít neki értéket. Különösen női jellemekben legszebb a szerelem, mert számukra ez az odaadás, önmagának ez a feladása a legmagasabb pont: az egész szellemi és valóságos életet ezzé az érzelemmé vonják össze és terjesztik ki, egyedül benne találják meg létezésük támaszát, s ha boldogtalanság szele érinti ezt, eltűnnek, mint a fény, amelyet kiolt az első zord fuvallat. Az

érzelemnek e szubjektív bensőségével a szerelem nem fordul elő a klasszikus művészetben, s egyáltalán csak mint az ábrázolás alárendelt mozzanata, vagy csupán mint érzéki élvezet lép fel. Homérosnál vagy nem tartják nagyon fontosnak, vagy a legméltóbb alakjában jelenik meg a szerelem, mint házasság a háziasság körében, Pénelopé alakjában, mint a hitves és anya aggódása, Andromachéban, vagy egyéb erkölcsi viszonyokban. Azt a köteléket viszont, amely Parist Helénához fűzi, erkölcstelennek és a trójai háború rémségei és bajai okozójának tartják; Achilleusnak Briseis iránti szerelmében csekély az érzelem és a bensőség mélysége, mivel Briseis rabszolganő, aki szolgálatára áll a hősnek. Sapphó ódáiban a szerelem nyelve lírai lelkesültséggé fokozódik ugyan, de inkább a vér lassan emésztő tüze jut kifejezésre, mintsem a szív és lélek szubjektív bensősége. Másfelől Anakreón bájos kis dalaiban a szerelem derűs, általános élvezet, amely végtelen szenvedések nélkül, az egész egzisztencián való eluralkodás vagy egy nyomott, sóvárgó, hallgatag kedély jámbor megadása nélkül, vidáman ráveti magát a közvetlen élvezetre, mint valami természetes dologra, amely így vagy úgy sikerül, s éppúgy nem ismeri annak végtelen fontosságát, hogy éppen *ez* a lány legyen az övé és ne egy másik, mint azt a szerzetesi nézetet, amely teljesen lemond a nemi viszonyról. A régiek nagy tragédiája szintén nem ismeri a szerelem szenvedélyét ennek romantikus jelentésében. Különösen Aischylosnál és Sophoklésnél a szerelem nem vonja magára lényegesen az érdeklődést. Mert jóllehet Antigonét Haimónnak szánták feleségül, s Haimón Antigoné pártját fogja atyja előtt, sőt meg is öli magát miatta, mivel nem tudja megmenteni — Kreón előtt mégis csupán objektív viszonyokra, nem pedig szenvedélye szubjektív hatalmára hivatkozik és szenvedélyét nem is abban az értelemben érzi, mint egy modern, bensőséges szerelmes. Lényegesebb pátoszként már Euripidés dolgozza fel a szerelmet, pl. Phaedrában, de itt a szerelem is mint a vér bűnös eltévelyedése, az érzékek szenvedélye jelenik meg, Venus felbújtására, aki el akarja pusztítani Hippolytost, mivel nem akar áldozni neki. Éppígy a medici Venusban a szerelem plasztikus képe van ugyan előttünk, amelynek tetszetőssége és alakjának szép kidolgozása ellen egy szót sem szólhatunk, azonban teljességgel hiányzik belőle a bensőség kifejezése, ahogy ezt a romantikus művészet megköveteli. Ugyanígy áll a dolog a római költészetben, ahol a köztársaságnak és az erkölcsi élet szigorának

felbomlása után a szerelem többé vagy kevésbé mint érzéki élvezet jelenik meg. Ezzel szemben Petrarcát, bár maga játéknak tartotta szonettjeit s latin költeményeivel és műveivel alapozta meg hírnevét, éppen ez a fantáziaszerelem tette halhatatlanná, amely Itália ege alatt a szív művészettáplálta bensőségében testvériesült a vallással. Dante is felmagasztosította a szerelmet s ebben Beatrice iránti szerelméből indult ki, amely azután vallásos szeretetté dicsőült benne, míg bátorsága és merészsége olyan vallásos művészetszemlélet energiájává emelkedett, amelyben — s ezt különben senki más nem merné megtenni — világbíróvá tette meg magát az emberek felett, a paradicsomba, a purgatóriumba és a pokolba osztva el őket. E felmagasztosítás ellenképeként Boccaccio a szerelmet részint szenvedélyes hevében, részint egészen könnyűvérűen, erkölcsiség nélkül ábrázolja: tarka novelláiban korának, hazájának erkölcseit tárja szemünk elé. A német *Minnegesang*ban a szerelem érzelmesnek, gyengédnek, képzeletszegénynek, játszinak, melankolikusnak, egyhangúnak mutatkozik; a spanyoloknál gazdag fantáziájúnak a kifejezésben, lovagiasnak, olykor fortélyosnak jogai és kötelességei felkutatásában és megvédelmezésében, személyes becsületügynek, s itt is rajongónak legfőbb ragyogásában. A későbbi franciáknál ellenben inkább gálánsan a hiúság felé fordul, s költészetté tett, gyakran nagyon szellemesen, mélyértelmű szofisztikával *mesterkélt* érzéssé lesz, hol szenvedély nélküli érzéki élvezetté, hol élvezet nélküli szenvedéllyé, kifinomult, reflexióval teli érzelemmé és érzelgősséggé. — De meg kell szakítanom ezeket az utalásokat; kifejtésüknek nem itt van a helye.

b) Közelebbről a világias érdeklődés általában megoszlik két oldal között. Az egyiken áll a világiasság mint olyan, a családi élet, az államkötelék, a polgárság, a törvény, a jog, az erkölcs stb.; s e magában szilárd létezéssel szemben nemesebb, tüzesebb kedélyekben kihajt a szerelem, a szíveknek e világi vallása, amely majd mindenképpen egyesül a vallással, majd ezt maga alá helyezi, elfelejti, s egyedül magát téve meg az életnek lényeges, sőt egyetlen vagy legfőbb ügyévé, nemcsak arra képes magát elszánni, hogy lemond minden egyébről és szerelmesével a pusztába szökik, hanem a maga — ekkor már persze nem-szép — végletességében elmegy az emberi méltóságnak nem-szabad, szolgai, meghunyászkodó feláldozásáig, mint például a *Kätchen von Heilbronn*ban. E szétválasztás kö-

vetkezteben mármost a szerelem céljai a konkrét valóságban nem valósíthatok meg *összeütközések* nélkül, mert a szerelmen kívül az egyéb életviszonyok is érvényesítik követeléseiket és jogaikat, s ezzel megsérthetik a szerelem szenvedélyét egyeduralmában.

α) Az *első*, leggyakoribb összeütközés, amelyet e tekintetben meg kell említenünk, a *becsület és a szerelem* összeütközése. A becsület a maga részéről éppúgy végtelen, mint a szerelem, s felvehet olyan tartalmat, amely abszolút akadályként áll a szerelem útjába. A becsület kötelessége a szerelem feláldozását követelheti. Bizonyos álláspontokról nézve pl. egy magasabb rend becsületével ellenkeznék egy alacsonyabb rendből származó leányt szeretni. A rendi különbség a dolog természeténél fogva szükségszerű és adott. Ha mármost a világi életet még nem újította meg amaz igazi szabadság végtelen fogalma, amelyben rend, hivatás stb. a szubjektumból mint olyanból és ennek szabad választásából indul ki, akkor egyfelől többé-kevésbé mindig a természet, a születés jelöli ki szilárdan az ember helyét, másfelől az ebből fakadó különbségeket abszolút és végtelen módon megrögzíti ezenkívül még a becsület, amennyiben saját rendjét becsületbeli ügyévé teszi.

β) A becsületen kívül azonban *másodszor* maguk az örök *szubsztanciális* hatalmak is, az államérdekek, a hazaszeretet, a családi kötelességek stb. ellentétbe juthatnak a szerelemmel és megtilthatják realizációját. Nagyon kedvelt összeütközés ez különösen modern ábrázolásokban, amelyekben már érvényre jutottak az élet objektív viszonyai. A szerelmet, amely maga is a szubjektív lélek fontos joga, ekkor vagy úgy állítják szembe más jogokkal és kötelességekkel, hogy a szív túlteszi magát e kötelességeken mint alárendelteken, vagy úgy, hogy elismeri őket, s harcba kerül önmagával és saját szenvedélyének erejével. Az *Orleansi szűz* például ezen az utóbbi összeütközésen alapul.

γ) Harmadszor azonban a szerelemmel általában *külső* viszonyok és akadályok szegülhetnek szembe: a dolgok megszokott folyása, az élet prózája, balesetek, szenvedély, előítéletek, korlátoltságok, mások makacssága, a legkülönfélébb események. Ebbe azután gyakran belevegyül sok rút, félelmes és aljas, mivel a többi szenvedély rosszasága, nyersesége és vadsága szembeszáll a szerelem gyengéd lelki szépségével. Különösen újabbkori drámákban, elbeszélésekben és regényekben látunk

gyakran effajta összeütközéseket; ezek aztán főként a boldogtalan szerelmesek szenvedései, reményei, szétfoszlott kilátásai iránti részvét oldaláról érdekelnek, s a jó vagy rossz kimenetel révén meghatnak és kielégítenek, vagy egyáltalán csak szórakoztatni akarnak. Az összeütközések e módja azonban alárendelt jellegű, mivel puszta esetlegességen alapul.

c) Mindezekről az oldalakról tekintve persze van a szerelemben valamilyen fennköltség, amennyiben nem marad csupán nemi vonzalom, hanem egy magában gazdag, szép, nemes lélek odaadja magát, s a másikkal való egységért él, cselekszik, bátor és áldozatkész stb. Egyúttal azonban a romantikus szerelemnek megvan a maga *korlátja* is. Hiányzik ugyanis tartalmából a magán- és magáértvaló *általánosság*. A szerelem csupán az egyes szubjektum *személyes* érzése, amelyet nem töltenek el az emberi létezés örök érdekei és objektív tartalma, a család, politikai célok, a haza, a hivatásnak, a rangnak, a szabadságnak, a vallásosságnak kötelességei, hanem csak saját én-je, s ezt az érzést egy másik én által visszatükrözve akarja visszakapni. Ez a tartalom, amely újra csak még formális bensőségnek a tartalma, nem felel meg igazán annak a totalitásnak, amelynek magában konkrét egyénnek kell lennie. A családban, a házasságban, a kötelességben, az államban a szubjektív érzés mint olyan, és belőle folyóan az egyesülés éppen ezzel és nem egy másik egyénnel nem olyan főbenjáró dolog, amelyen múlhatik valami. A romantikus szerelemben viszont minden csak azon fordul meg, hogy *ez* a férfi éppen *ezt* a nőt, *ez* a nő *ezt* a férfit szereti. Hogy miért éppen ez a férfi vagy ez a nő, annak egyetlen oka a szubjektív különlegességben, az önkény véletlenében van. Minden férfinak és minden leánynak úgy tűnik, hogy szerelmese a legszebb nő, a leggyönyörűbb férfi, hogy szebb és gyönyörűbb nincs a világon, holott mások nagyon közönségeseknek találhatják őket. De éppen mert mindenki, vagy legalábbis sokan hangoztatják ezt a kizárólagosságot, s nem magát Aphroditét, az egyetlent, szeretik, hanem mindenkinek a maga szerelmese Aphrodité, s könnyen még több is, ebből kitűnik, hogy sokan vannak, akiket egyféleképpen ítélnek meg, mint ahogy valóban mindenki tudja, hogy sok csinos vagy jó, kitűnő lány van a világon, s ezek mind megtalálják, vagy legalábbis legtöbbjük megtalálja szerelmesét, imádóját és férjét, aki szépnek, erényesnek, szeretetreméltónak találja őket. Ennélfogva az, hogy a férfi mindenkor csak egy nőt és csakis

éppen ezt a nőt részesíti feltétlenül előnyben — pusztán a szubjektív szívnek és a szubjektum különlegességének vagy különcségének magánügye; az a végtelen makacsság pedig, hogy szükségszerűen csakis épp ebben a nőben találja meg életét, legfőbb tudatát, a szükségszerűség végtelen önkényének bizonyul. Ebben a magatartásban természetesen a szubjektivitás magasabbrendű szabadsága és abszolút választása talál elismerést: az a szabadság, hogy az ember nincs csupán egy pátosznak, egy istenségnek alávetve, mint Euripidés Phaedrája; de a teljességgel egyes akarat miatt, amelyből e szabadság ered, a választás egyúttal önfejűségnek és a különlegesség konokságának látszik.

Ezáltal a szerelem összeütközései, különösen ha az harcosan szubsztanciális érdekekkel kerül szembe, mindig megtartanak valami esetlegességet és jogosulatlanságot, mivel a szubjektivitásnak mint olyannak nem feltétlenül érvényes követelményei szembehelyezkednek azzal, aminek saját lényegisége miatt kell igényt tartania elismerésre. A régiek fennköltt tragédiáinak egyénei, Agamemnón, Klytaimnéstra, Orestés, Oidipus, Antigoné, Kreón stb., szintén egyéni célt követnek ugyan, de az a szubsztanciális, az a pátosz, amely mint cselekvésük tartalma hajtja őket, abszolút jogosultságú és éppen ezért önmagában is általános érdekű. Ennélfogva a sors, amely tettük következtében éri őket, nem is azért megható, mert balsors, hanem azért, mert szerencsétlenség, amely egyben megtiszteló is abszolút értelemben, mivel a pátosznak, amely mindaddig nem nyugszik, amíg ki nem elégül, magáértvalósága szerint szükségszerű tartalma van. Ha Klytaimnéstra bűnét nem büntetik meg ebben a konkrét esetben, ha az a sértés, amelyet Antigoné mint nővér elszenved, nem szűnik meg, akkor ez magánvalósága szerint igazságtalanság. De a szerelemnek ezek a szenvedései, ezek a meghiúsuló remények, ez a szerelmes állapot általában, ezek a végtelen fájdalmak, amelyeket érez egy szerelmes, ez a végtelen boldogság, amelyet elképzel — mindez nem önmagánvalósága szerint általános érdek, hanem olyasmi, ami csupán őrá tartozik. Minden embernek van ugyan szíve a szerelemhez, s joga, hogy boldog legyen általa; ha azonban itt, éppen ebben az esetben, ilyen és ilyen körülmények között, éppen erre a leányra vonatkozóan nem éri el célját, akkor azért semmiféle igazságtalanság nem történt. Mert semmi szükségszerű sincs abban, hogy éppen ehhez a leányhoz ragaszkodik, nekünk tehát a legnagyobb esetlegesség, a szubjektivitás önkénye iránt kell

érdeklődnünk, amelynek nincs terjedelme és általánossága. Innen van az, hogy bármily hévvel ábrázolják is a szenvedélyt, mégis valami hidegséget érzünk vele szemben.

3. *A hűség*

A harmadik mozzanat, amely fontos a romantikus szubjektivitás számára világi körében, a *hűség*. Hűségen azonban itt nem a következetes ragaszkodást kell értenünk az egyszer adott szerelmi szóhoz, nem is a barátság szilárdságát, amelynek legszebb példaképei a régieknél Achilleus és Patroklos, s még bensőbben Orestés és Pyladés. A barátságnak — a szónak ebben az értelmében — kiváltképp az ifjúkor a talaja és időszaka. Minden embernek meg kell teremtenie a maga életútját, egy valóságot kell teremtenie magának és meg is kell tartania. Mármost az ifjúkor, amikor az egyének még valóságos viszonyaik közös határozatlanságában élnek, az az időszak, amelyben egymással összekapcsolódnak s oly szorosan egyesülnek *egy* érzuletté, egy akaratttá és egy tevékenységgé, hogy ezáltal az egyiknek minden vállalkozása egyúttal a másiknak vállalkozásává lesz. Már a férfibarátságban nem így van. A férfi viszonyai a maguk útján haladnak, s nem valósíthatók meg olyan szilárd közösségben egy másik férfival, hogy az egyik semmit sem vihetne véghez a másik nélkül. Férfiak egymásra találnak, s újra különválnak; érdekeik és ügyeik széjjelfutnak, s újra egyesülnek: a barátság, az érzületnek, az alapelveknek, az általános irányoknak bensősége megmarad, de ez nem az az ifjúkori barátság, amelyben egyik sem határozna el vagy inditana meg olyasmit, ami ne válnék közvetlenül a másiknak ügyévé. Mélyebb életünk elvéhez lenyegileg hozzátartozik, hogy egészében mindenki magáról gondoskodik, azaz maga dolgozik derekasan a maga valóságában.

a) A barátságban és a szerelemben csupán egyenlők között áll fenn a hűség; az a hűség azonban, amelyet most meg kell vizsgálnunk, egy felettesre, egy magasabban állóra, egy *úrra* vonatkozik. A hűség hasonló fajtájával találkozunk már a régieknél a szolgák hűségében uruk családja, háznépe iránt. A legszebb példa ebben a vonatkozásban Odysseus kondása, aki keservesen őrzi éjben és fergetegben disznait, aggódva uráért, akinek aztán végül hűségesen segítségére is van a kérők ellen.

Ugyanilyen megható hűséget, amely azonban itt egészen lelki üggyé válik, ábrázol Shakespeare pl. a *Lear*ben (I. felv. 4. jel.) Azt kérdezi Lear Kenttől, aki szolgálni akarja őt: »ismersz engem, ember?« — »Nem, Sir!« feleli Kent, »de van valami az arckifejezésedben, amit szívesen neveznék uramnak.« — Ez már egészen közel jár ahhoz, amit itt mint a romantikus hűséget kell megállapítanunk. Mert a hűség ezen a fokon nem rabszolgák és szolgák hűsége, amely szép és megható lehet ugyan, de híjával van az egyéniség szabad önállóságának, saját céljainak és cselekedeteinek, s ezáltal alárendelt.

Ezzel szemben látjuk a lovagság vazallushűségét, amelyben a szubjektum, egy magasabban állónak, a fejedelemnek, királynak, császárnak való odaadása ellenére is, megőrzi szabad önmagán-nyugvását, mint teljességgel túlnyomó mozzanatot. Ez a hűség azonban azért olyan magas elve a lovagságnak, mert benne rejlik egy közösségnek és társadalmi rendjének fő összetartó ereje, legalábbis keletkezésekor.

b) A tartalmasabb cél azonban, amely az egyének ez új egyesülésével jelentkezik, korántsem hazaszeretet mint objektív, általános érdek, hanem csupán egy szubjektumhoz, az úrhoz kapcsolódik, s ezért azt ismét az egyén saját becsülete, különleges előnye, szubjektív véleménye határozza meg. Legnagyobb fényében a hűség egy kialakulatlan nyers, külsőleges világban jelenik meg, amely még nélkülözi a jogok és törvények uralmát. Az ilyen törvénynélküli valóságban a legerősebbek és a legkiemelkedőbbek mint szilárd középpontok, mint vezérek, fejedelmek állnak ki; hozzájuk csatlakoznak mások szabad választásukból. Az ilyen viszony azután később a hűbériség törvényes kötelékévé alakult ki, s itt mindegyik hűbéres igénybe is veszi jogait és előnyeit a maga számára. Az alapelv azonban, amelyen eredete szerint az egész nyugszik, a szabad választás, mind a ragaszkodás szubjektumát, mind a ragaszkodásban való állhatatosságot illetően. Így hát a hűség lovagiassága nagyon jól fenn tudja tartani az egyén tulajdonát, jogát, személyes önállóságát és becsületét, s ezért nem ismerik el azt *kötelességnek* mint olyannak, amelyet a szubjektum esetleges akarata ellenére is teljesíteni kellene. Ellenkezőleg. Minden egyén e kötelesség fennállását s ezzel az általános rend fennállását saját kedvétől, hajlamától és szinguláris érzületétől teszi függővé. —

c) Az úr iránti hűség és engedelmesség ennélfogva igen könnyen összeütközésbe kerülhet a szubjektív szenvedéllyel, a

becsület ingerültségével, a megbántottság érzésével, a szerelemmel s egyéb belső és külső esetlegességgel, s ezáltal szerfelett kényes dologgá válik. Egy lovag például hű a fejedelme iránt, barátja azonban viszályba keveredik a fejedelemmel; ekkor máris választhat az egyik és a másik hűség között, s főleg önmagához, becsületéhez és előnyéhez lehet hű. Az ilyen összeütközés legszebb példáját a Cidben találjuk. Hű a királyhoz és éppúgy önmagához is. Ha a király helyesen cselekszik, Cid segítséget nyújt neki; ha ellenben jogtalanságot követ el a fejedelem, vagy megsérti Cidet, akkor a lovag megtagadja tőle hathatós segítségét. — Nagy Károly pairjei is ugyanezt a viszonyt mutatják. A legfőbb hatalom és az engedelmesség köteléke ez; körülbelül olyanféle, amilyent már megismertünk Zeus és a többi isten között; az uralkodó parancsol, zsémbelődik és pöröl, de az önálló, erőteljes egyének ellenszegülnek, ahogyan és amikor tetszik nekik. A leghívebben és legkedvesebben azonban a szövetségnek ez a felbonthatósága és igazsága a *Reineke Fuchs*-ban van leírva. Ahogyan ebben a költeményben a birodalom nagyjai tulajdonképpen csak önmagukat és saját önállóságukat szolgálják, úgy a középkori német fejedelmek és lovagok nem voltak sohasem otthon, amikor az egészért és császárjukért kellett tenniök valamit; s úgy tűnik, mintha éppen azért becsülnék olyan nagyra a középkort, mert az ilyen állapotban mindenki igazolva van és a becsület embere, ha saját önkényét követi, holott ésszerűen megszervezett állami életben azt nem teheti meg.

Mindezen három foknak, a becsület, a szerelem és a hűség fokának talaja a szubjektum magában való önállósága, a lélek, amely azonban mindig tágabb és gazdagabb érdekekké tárul fel, s bennük kibékült marad önmagával. Ide tartozik a romantikus művészetben annak a körnek legszebb része, amely kívül áll a valláson mint olyanon. A célok az emberire vonatkoznak, amelylyel legalábbis egyfelől rokonszenvezhetünk, nevezetesen a szubjektív szabadság oldaláról, s nem találjuk, mint olykor a vallási területen történik, hogy az anyag, valamint az ábrázolás módja ellenkezik fogalmainkkal. De éppannyira ez a terület sokszorosan kapcsolatba hozható a vallással, úgyhogy most a vallási érdekek összeszövődnek a világi lovagság érdekeivel, mint pl. a *Kerekasztal* lovagjainak kalandjai a szent Grál felkeresésénél. Ezzel az összeszövődéssel azután egyrészt sok misztikus és fantasztikus, másrészt sok allegorikus elem áramlik

be a lovagság költészetébe. Éppígy azonban a szerelem, a becsület és a hűség világi területe megjelenhetik egészen függetlenül a vallásos célokban és érzületekben való elmélyüléstől, s csupán a lélek legközelebbi mozgását szemléltetheti világi belső szubjektivitásában. — Ámde hiányzik még ezen a fokon ennek a bensőségnek megtöltése az emberi viszonyok, jellemek, szenvedélyek és általában a valóságos létezés konkrét tartalmával. Ezzel a sokféleséggel szemben a magában végtelen lélek még elvont és formális marad, s ezért azt a feladatot kapja, hogy ezt a további anyagot is magába fogadja és művészi módon feldolgozva ábrázolja.

AZ EGYÉNI KÜLÖNÖSSÉGEK FORMAI ÖNÁLLÓSÁGA

Tekintsünk vissza arra, amit magunk mögött hagytunk. *Először* a szubjektivitást vizsgáltuk meg abszolút körében: a tudatot istennel való közvetítésében, a magában kibékülő szellem általános folyamatát. Az absztrakció itt abban állott, hogy a lélek a világiból, természetiből és emberiből mint olyanból, ha erkölcsös és ezáltal jogos volt is, önfeláldozóan visszavonult magába, hogy csak a szellem tiszta egében elégüljön ki. — *Másodszor* az emberi szubjektivitás igenlő lett ugyan a maga és mások számára, anélkül, hogy ábrázolta volna azt a negativitást, amely ama közvetítésben rejlett; ennek a világi végtelenségnek mint olyannak a tartalma azonban csupán a becsület személyes önállósága, a szerelem bensősége, a hűség szolgálatkészsége volt — oly tartalom, amely sokszoros viszonyok között, az érzés és a szenvedély nagy sokféleségében és fokozatosságában igen változatos külső körülmények között válhatik ugyan szemléletessé, ezeken az eseteken belül azonban csupán a szubjektumnak amaz önállóságát és bensőségét ábrázolja. — A *harmadik* pont, amelyet tehát most még szemügyre kell vennünk, az, hogy az emberi létezés egyéb anyaga, benseje és külseje szerint, a természet s ennek a lélek szempontjából való felfogása és jelentősége hogyan és mi módon képes belépni a romantikus művészeti formába. Itt tehát a különösnek, a létezőnek világa általában válik magáértvalósága szerint szabaddá s amennyiben nem a vallástól és az abszolútum egységévé való összefoglalástól áthatottan jelenik meg, saját lábára áll és önállóan saját területen mozog.

A romantikus művészeti formának e harmadik korében tehát eltüntek a vallásos tárgyak és a lovagság a maga bensejéből teremtett magas szemléleteivel és céljaival egyetemben, melyeknek közvetlenül semmi sem felel meg a jelenben és a való-

ságban. Ellenben új kielégülést talál a szomjúság erre a jelenre és valóságra, a megelégedés azzal, ami *létezik*, az elégedettség önmagával, az ember végességével, a végessel, a különlegessel, a portrészerűvel általában. Az ember a maga jelenében magát a jelenvalót, akár a tartalom és megjelenés szépségének és eszményiségének feláldozásával is, jelenvaló elevenségben a művészet által újjáteremtve, mint saját szellemi, emberi művét akarja látni maga előtt. — A keresztény vallás, mint már kezdetben láttuk, a tartalom és az alak tekintetében nem a fantázia talajából sarjadt, mint a keleti és a görög istenek. Ha mármost a fantázia az, amely önmagából megteremti a jelentést, hogy létrehozza az igazi bensőnek egyesülését tökéletes alakjával, s a klasszikus művészetben valóban létre is hozza ezt a kapcsolatot, ezzel szemben a keresztény vallásban azt látjuk, hogy mindjárt kezdettől fogva befogadta a megjelenés világi sajátosságát úgy, ahogyan van, mint az eszmeinek mozzanatát, és a lelket kielégíti a külsőnek közönségességében és esetlegességében, a szépség követelése nélkül. Mégis azonban az ember elsősorban csak magánvalósága szerint, a lehetőség szerint van istennel kibékülve; habár mindenki hivatott az üdvözülésre, kevesek a választottak; s a lélek, amelynek túlvilág marad a mennyország is és ez a világ is, a szellemiben kell, hogy lemondjon a világiságról és az ebben való önző jelenvalóságról. Végtelen távolságból indul ki, s hogy az, amit először csak feláldozott, igenlő földi világ legyen számára, ez a pozitív magáratalálás és akarás a maga jelenében, amely egyébként a kezdet, a romantikus művészet fejlődésében csak befejezés, s az a végső pont, amellyé az ember elmélyül magában és amellyé tömörül.

Ami ennek az új tartalomnak a formáját illeti: kezdettől fogva láttuk a romantikus művészetben azt az ellentétet, hogy a magában végtelen szubjektivitás önmagáértvalósága szerint összeegyeztethetetlen a külső anyaggal, s össze nem egyeztetettnek is kell maradnia. A két oldalnak ez az önálló szembenállása s a bensőnek magába való visszahúzódottsága maga a romantikusnak a tartalma. Ezek az oldalak egymásba olvadnak, majd mindig újból szétválnak, míg végül egészen széthullanak, s ezzel azt mutatják, hogy nem a művészet területén, hanem *más területen* kell keresniök abszolút egyesülésüket. E széthullás következtében az oldalak *formálisakká* válnak a művészet tekintetében, mivel nem léphetnek fel egész gyanánt abban a teljes egységben, amelyet a klasszikus eszmény ad nekik.

A klasszikus művészet szilárd alakok körében áll, a művészet által betetőzött mitológiában és ennek feloldhatatlan alakulataiban; a klasszikus művészeti forma felbomlása ezért, mint a romantikus művészeti formára való átmenetnél láttuk, a komikusnak és a szatirikusnak egészben korlátozottabb területén kívül, a kellemes felé való fejlődés, vagy olyan utánzás, amely a tudákosságba, a holt és hideg ábrázolásba vész, s végül hanyag és rossz technikává fajul. A tárgyak azonban egészben ugyanazok maradnak, s csak a korábbi szellemes alkotásmódot cserélik fel egyre szellemtelenebb ábrázolással és iparszerű, külsőséges hagyománnyal. A romantikus művészet továbbfejlődése és vége ezzel szemben magának a művészet anyagának belső felbomlása. A művészet anyaga elemeire oszlik, részei felszabadulnak, viszont az ábrázolás szubjektív ügyessége és művészete fokozódik s annál tökéletesebbé válik, minél lazább lesz a szubsztanciális mozzanat.

Ennek az utolsó fejezetnek a határozottabb felosztása mármost a következő:

Először is látjuk a *jellem önállóságát;* a jellem pedig különös jellem, meghatározott, a maga világával, különleges tulajdonságával és céljaival magában lezárt egyén.

Másodszor a jellem különlegességének eme formalizmusával szembenáll a helyzetek, események, cselekedetek külső alakja. Minthogy a romantikus bensőség általában közömbös a külső iránt, azért a reális jelenség itt szabadon, magáértvalósága szerint lép fel; nem hatja át a célok és cselekedetek benseje, sem nem alakul ezzel adekvátá; s kötetlen, laza megjelelési módjában a bonyodalmaknak, körülményeknek, az események egymásutánjának, a kidolgozás módjának stb. esetlegességét mint *kalandosságot* juttatja érvényre.

Harmadszor végül megmutatkozik azoknak az oldalaknak széthullása, amelyeknek tökéletes azonossága a művészet tulajdonképpeni fogalmát adja, s ezáltal magának a művészetnek széthullottsága és felbomlása. A művészet egyfelől átmegy a közönséges valóságnak mint olyannak ábrázolásába, a tárgyaknak olyan ábrázolásába, ahogyan esetleges egyediségükben és ennek sajátszerűségében léteznek, s az az érdeke mármost, hogy ezt a létezést a művészet ügyessége által való látszattá változtassa át; másfelől ellenkezőleg átcsap a felfogás és az ábrázolás tökéletes szubjektív esetlegességébe, a *humorba,* mint minden tárgyiasság és realitás visszájára-fordításába és eltorzításába a

szubjektív vélemény elmélessége és játéka által, s végződik a művészi szubjektivitás teremtő hatalmával minden tartalom és minden forma felett.

1. Az egyéni jellem önállósága

Az embernek magában való szubjektív végtelensége, amelyből kiindultunk, a romantikus művészeti formában a mostani szférának is alapmeghatározása marad. Ami ellenben új elemként lép be ebbe a magában önálló végtelenségbe, az egyrészt ama *tartalom különössége,* amely a szubjektum világa, másrészt a szubjektum közvetlen összekapcsoltsága eme különösségével, ennek vágyaival és céljaival; harmadszor az eleven egyéniség, amellyé a jellem magában elhatárolódik. Ennélfogva a »jellem« kifejezésen itt nem azt kell értenünk, amit pl. az olaszok álarcaikban ábrázoltak. Mert az olasz álarcok szintén meghatározott jellemek ugyan, azonban ezt a meghatározottságot csak elvontságában és általánosságában mutatják, szubjektív egyéniség nélkül. E most tárgyalt fokozaton ellenben mindegyik jellem magában sajátos jellem, magáértvaló egész, egyéni szubjektum. Ha tehát itt mégis a jellem formalizmusáról és elvontságáról beszélünk, ez csak arra vonatkozik, hogy az ilyen jellem főtartalma, világa egyfelől mint korlátozott és ennélfogva elvont, másfelől mint esetleges jelenik meg. Az egyén mivoltát nem tartalmának szubsztanciális, önmagában jogosult eleme tartja fenn és hordozza, hanem a jellem puszta szubjektivitása, amely tehát nem tartalmán és magában szilárd pátoszán, hanem csak formálisan saját egyéni önállóságán nyugszik.

E formalizmuson belül mármost *két főkülönbséget* állapíthatunk meg.

Az egyik oldalon áll a jellemnek energikusan *érvényesülő szilárdsága,* amely meghatározott célokra korlátozódik, s az egyoldalú egyéniség egész hatalmát latba veti e célok megvalósítására; a másik oldalon megjelenik a jellem mint *szubjektív totalitás,* amely azonban kifejletlenül megmarad *bensőségében* és fel nem tárult lelki mélységében, s nem képes a kibontakozásra és tökéletes kifejeződésre.

a) Amit tehát mindenekelőtt magunk előtt látunk, az a különleges jellem, amely olyan akar lenni, amilyen a maga közvetlenségében. Ahogyan különbözők az állatok, s ebben a külön-

bizonyságban önmagukért vannak, úgy itt a különböző jellemek is, amelyeknek köre és sajátszerűsége esetleges marad, s fogalmilag nem határolható el élesen.

a) Az ilyen csak önmagára utalt egyéniségnek ennélfogva nincsenek kigondolt szándékai és céljai, amelyeket valamilyen általános pátoszhoz kapcsolna, hanem amije van, amit tesz és véghezvisz, azt egészen közvetlenül, minden további reflexió nélkül, saját meghatározott természetéből meríti, amely éppen olyan, amilyen, s nem keresi megalapozását valami magasabbrendűben, nem akar effélében feloldódni és valami szubsztanciálisban igazolódni, hanem hajlíthatatlanul és meg nem hajoltan önmagán nyugszik, s e szilárdságban vagy érvényesül, vagy tönkremegy. A jellem ilyen önállósága csak ott jelentkezhetik, ahol teljesen érvényre jut az istenin-kívüli, a különlegesen emberi. Ilyenek főként Shakespeare jellemei, akiknek éppen a feszes szilárdsága és egyoldalúsága különösen csodálatra méltó. Itt nincs szó vallásosságról, a magábanvaló ember vallásos megbékéltségéből fakadó cselekvésről és az erkölcsiről mint olyanról. Ellenkezőleg, olyan egyéneket látunk magunk előtt, akik önállóan önmagukra támaszkodnak, különös célokkal, amelyek csak az övéik, csakis egyéniségükből fakadnak, s amelyeket most a szenvedély rendületlen következetességével valósítanak meg, mellékreflexió és általánosság nélkül, csupán saját kielégülésükre. Különösen a tragédiáknak, mint a *Macbeth*nek, az *Othello*nak, a *III. Richárd*nak és másoknak, főtárgya *egy* ilyen jellem, s ezt azután kevésbé kiemelkedő és kevésbé energikus jellemek veszik körül. Így pl. Macbethben jelleme lobbantja fel a becsvágy szenvedélyét. Kezdetben ingadozik, de azután kinyújtja a kezét a korona után; gyilkosságot követ el, hogy elérje azt, s átviharzik minden kegyetlenségen, hogy megtartsa. Ez a kíméletlen szilárdság, az ember azonossága magával s csak önmagából eredő céljával, lényeges érdekességet kölcsönöz neki. Nem ingatja meg semmi, sem a felség szentsége iránti tisztelet, sem feleségének megőrülése, sem a vazallusok átpártolása, sem a rátörő pusztulás — semmiféle égi és emberi jog; semmi előtt meg nem hátrál, hanem állhatatosan kitart. Lady Macbeth hasonló jellem, s csak egy újabb kritika ízetlen fecsegése tarthatta őt jóságosnak. Mindjárt felléptekor (I. felvonás, 5. jelenet), amikor elolvassa Macbeth levelét, aki a boszorkányokkal való találkozásáról és jóslatukról (»Üdv neked, Cawdor thánja! Üdv neked, ki még király lészsz!«) értesíti őt, így kiált fel:

Glamis vagy! és Cawdor! s mindaz leszel,
amit vársz! — Csak a természeted aggaszt;
túlsok benne a jóság teje, semhogy
egyenest célra törj.
(Szabó Lőrinc fordítása)

Nem mutat semilyen jóleső érzést, örömöt ferjének szerencséje miatt, semmiféle erkölcsi felindulást, részvétet, nem mutatja egy nemes lélek sajnálkozását, hanem csak attól fél, hogy férjének jelleme útjában áll becsvágyának; férjét magát azonban csak eszköznek tekinti; s közben semmi ingadozás, semmi bizonytalankodás, semmi fontolgatás és semmi meghátrálás, mint eleinte még magánál Macbethnél is, semmi megbánas, hanem a jellem tiszta elvontsága és keménysége, amely habozás nélkül végrehajtja azt, ami neki megfelelő, míg végül meg nem törik. Ez a megtörés, amely Macbethet a tett elkövetése után kívülről rohanja meg, a lady női lelkületében: őrület. S ilyenek III. Richárd, Othello, az öreg Margit és sokan mások is; ellentétben a modern — például a Kotzebue-féle — jellemek szánalmasságával, akik szerfelett nemeseknek tünnek fel, nagyok, kitűnőek, s ugyanakkor belülről mégis csak semmirekellők. Más vonatkozásban későbbiek sem csinalták jobban, holott pedig nagyon megvetették Kotzebuet. Így például Heinrich Kleist *Kätchen*jében és *Prinz von Homburg*jában; olyan jellemek ezek, akikben a szilárd következetesség éber állapotával szemben a delejességet, a szomnambulizmust, az alvajárást mint a legmagasabbrendűt és legkitűnőbbet ábrázolták. Homburg hercege a legszánalmasabb tábornok; a rendelkezések osztogatásakor szórakozottságból rosszul jegyzi fel a parancsot; előbb éjnek idején beteges dolgokat művel, nappal pedig ügyetlen dolgokat követ el a csatában. Azt hiszik, hogy a jellemnek ilyen kettősségével, szétszaggatottságával és belső disszonanciájával Shakespeare nyomán járnak. De ettől nagyon távol vannak, mert Shakespeare jellemei önmagukban következetesek, hívek maradnak önmagukhoz és szenvedélyükhöz, s abban, amik, s ami velük történik, csupán szilárd meghatározottságuk szerint mozognak. —

β) Minél különlegesebb mármost a jellem, amely csak önmagához ragaszkodik s ezáltal könnyen a gonoszhoz közeledik annál inkább nemcsak helyt kell állnia a konkrét valóságban azokkal az akadályokkal szemben, amelyek útjában állnak s realizációját gátolják, hanem annál inkább a pusztulásba kergeti őt maga ez a realizációja is. Ugyanis érvényt szerezve magának,

utóléri az a sors, amely magából a meghatározott jellemből folyik, a magaokozta pusztulás. Ennek a sorsnak a kifejlődése mármost nemcsak az egyén *cselekvéséből* folyó kifejlődés, hanem egyúttal belső levés, magának a *jellemnek* fejlődése elviharzásában, elvadulásában, szétzúzódásában vagy elbagyadásában. A görögöknél a pátosz, a cselekvés szubsztanciális tartalma a fontos, nem pedig a szubjektív jellem; ezért náluk a sors kevésbé érinti ezt a meghatározott jellemet; ez lényegileg nem is fejlődik tovább a cselekményen belül, hanem a végén ugyanaz, ami kezdetben volt. A mi fokunkon azonban a cselekmény továbbvitele éppannyira az egyénnek a maga szubjektív bensejében való továbbfejlődése, s nemcsak külső továbbhaladás. Macbeth cselekvése például egyúttal mint lelkének elvadulása jelenik meg, olyan következetességgel, amelyet, amint határozatlanságának vége és a kockát elvetette, már semmi fel nem tartóztathat. Felesége eleve határozott; a fejlődés benne csak mint az a belső szorongás mutatkozik meg, amely a fizikai és szellemi felbomlásig, az őrületig fokozódik, s ebben elpusztul. S ez így van a legtöbb jellemmel, jelentőssel és jelentéktelennel egyaránt. Az antik jellemek is szilárdaknak bizonyulnak ugyan, sőt előfordulnak náluk olyan ellentétek is, ahol már nem lehetséges segítség, s a megoldás végett *deus ex machinának* kell fellépnie; ez a szilárdság azonban, például a Philoktétésé, tartalmas és egészében erkölcsileg jogosult pátosszal van teli.

γ) Körünknek e jellemeiben, kitűzött céljuk esetlegessége és egyéniségük önállósága miatt, nem lehetséges *objektív megbékélés*. Mivoltuk és történetük összefüggése szerint határozatlan marad, részint pedig önmagukra nézve nincs megoldva a honnan és hová kérdése. A fátum mint a legelvontabb szükségszerűség, itt még egyszer újra visszatér, s az egyetlen megbékélés az egyén számára: saját végtelen magábanvaló léte, saját szilárdsága, amelyben szenvedélye és ennek sorsa felett áll. »Ilyen ő«, s ami megesik vele — származzék akár az uralkodó végzettől, a szükségszerűségtől, akár a véletlentől — az ugyancsak *van*, anélkül, hogy arról elmélkednék, mi célból és miért; így történt, s az ember megkeményedik, meg akar keményedni e sorsszerű történéssel szemben. —

b) Egészen ellentétes módon lehet azonban *másodszor* a jellem formális mozzanata a *bensőségben* mint olyanban, amelynél az egyén megáll, anélkül, hogy eljuthatna kifejtéséhez és megvalósításához.

α) Szubsztanciális lelkek ezek, akik totalitást zárnak magukba, de egyszerű zárkózottságukban minden mélyebb megmozdulást csak önmagukban élnek végig, anélkül, hogy kifejtenék és kifelé megnyilatkoztatnák. Az a formalizmus, amelyet az imént szemügyre vettünk, a tartalom meghatározottságára vonatkozott, az egyén egész belehelyezettségére abba az egyetlen célba, amelyet kemény élességgel teljesen kifejtett, kibontott maga előtt, s megvalósított, s amelyben — ahogyan a körülmények éppen megengedik — elpusztult vagy fennmaradt. A mostani, második formalizmus megfordítva a fel nem tártságban, az alaktalanságban van, a megnyilvánulás és a kifejtés hiányában. Az ilyen kedély olyan, mint egy becses drágakő, amely csak egyes pontokon csillan meg, de ez azután villámlás.

β) Hogy az ilyen elzárkózottság értékes és érdekes legyen, ahhoz szükséges a kedély belső gazdagsága, e kedély azonban csak egynéhány, úgyszólván néma megnyilvánulásban, épp e hallgatás révén árulja el végtelen mélységét és teljességét. Az ilyen egyszerű, magukról nem tudó, hallgatag természetek rendkívül vonzóak lehetnek. Hallgatásuk azonban akkor kell, hogy a mérhetetlenül mély tenger felszínének mozdulatlan csendje legyen, nem pedig a sekélység, az üresség, a tompaság hallgatása. Mert nagyon sekélyes embernek is sikerülhet olykor, hogy tartózkodó magatartásával, amely csak itt-ott sejteti ezt vagy azt, nagy bölcsességet és bensőséget hitessen el magáról, úgyhogy azt lehetne hinni, isten tudja, mi minden rejtezik ebben a szívben és szellemben, holott a végén kisül, hogy semmi nincs mögötte. Ama *hallgatag* kedélyek végtelen tartama és mélysége ellenben elárulja magát — s ez nagy zsenialitást és ügyességet kíván a művésztől — azokban az egyes, szórványos, naiv és akaratlanul szellemes nyilatkozatokban, amelyek önkénytelenül mutatják másoknak, akik ezt képesek felfogni, hogy az ilyen kedély mély bensőséggel ragadja meg a meglevő viszonyok szubsztanciális mozzanatát, reflexiója azonban nem bonyolódik bele a különös érdekek, tekintetek, véges célok egész összefüggésébe, hanem mentes tőlük, nem ismeri őket, s nem engedi magát szétforgácsolni a szív közönséges mozgalmai, az effajta dolgok komolyanvétele és a bennük való részvétel által.

γ) Az ilyen önmagába zárt kedély számára azonban éppannyira el kell érkeznie egy időnek, amikor az élet megragadja belső világának egy meghatározott pontján, amikor osztatlan erejét egészen beleveti egy az életre döntő érzésbe, szétforgácso-

latlan erővel akaszkodik ebbe, s boldog lesz, vagy tartás nélkül elpusztul. Mert a tartáshoz az embernek kifejlett erkölcsi szubsztanciára van szüksége; csakis ez ad objektív szilárdságot. Az effajta jellemekhez tartoznak a romantikus művészet legbájosabb alakjai, ahogyan Shakespeare alkotta meg őket ugyancsak a legtökéletesebb szépséggel. Ide számíthatjuk például a *Romeo és Júlia* Júliáját. Önök látták a Júlia itteni színpadi alakítását (Crelinger kisasszony alakítását, Berlin 1820). Érdemes ezt megnézni; igen mozgalmas, eleven, meleg, izzó, szellemes, tökéletes, nemes alakítás. De másként is felfoghatjuk Júliát; ti. kezdetben mint egészen gyermeki, egyszerű, 14—15 éves leánykát, akin meglátszik, hogy még nincs tudata magáról és a világról, még nem voltak belső mozgalmai, indulatai, kívánságai, hanem teljesen elfogulatlanul pillantott a környező világba, mint egy *laterna magicá*-ba, anélkül, hogy tanult vagy valamilyen reflexióhoz jutott volna belőle. Hirtelen látjuk e lélek egész erősségének, a fortélyosságnak, a megfontoltságnak kifejlődését, azt az erőt, hogy alávesse magát a legkeményebb dolgoknak, úgyhogy az egész úgy tűnik fel, mint az egész rózsának első a bimbózás után egyszerre való kifeslése, mint végtelen kibugyogyanása ama legbensőbb, egységes lelki alapnak, amelyben az előbb még nem különböződött el, nem képződött, nem fejlődött ki semmi, amely azonban most mint közvetlen terméke a felébredt *egyetlen* érdeknek, önmaga számára tudattalanul, szeptember teljességében és hatalmában lép elő az előbb elzárt szellemből. Tűz ez, amelyet az egyik szikra lobbantott fel, bimbó, amelyet alig érintett a szerelem, s váratlanul teljes virágjában áll előttünk; de minél gyorsabban feslik ki, annál gyorsabban el is hull levelefosztottan. Még inkább ilyen jellegű a *Vihar* Mirandája; csendes magányban növekedett fel és Shakespeare úgy mutatja őt nekünk, amint először ismerkedik emberekkel; csak néhány jelenetben ábrázolja őt, de ezekben teljes, végtelen képzetet ad nekünk róla. Schiller Theklájáit is ehhez a típushoz sorolhatjuk, bár reflektáló költészet terméke. Noha oly nagy és gazdag élet közepett él, az mégsem érinti, hanem hiúság nélkül, reflexió nélkül megmarad csupán annak az egyetlen érdeknek naivságában, amely egyedül lelkesíti őt. Általában különösen szép, nemes női természetek ezek, akik előtt csak a szerelemben tárul fel a világ és saját bensejük, úgyhogy csak most születnek meg szellemileg.

Az ilyen bensőségnek, amely nem képes önmagának teljes kifejtésévé fejlődni, ugyanebbe a kategóriájába tartoznak legnagyobbrészt a népdalok is, kiváltképp germán népdalok, amelyek a kedély tömör tartalmasságában, bármennyire mutatkozik is az valamilyen érdek által megragadottnak, csak szaggatott megnyilvánulásokig képesek eljutni, s éppen ezzel teszik nyilvánvalóvá a lélek mélységét. Olyan ábrázolásmód ez, amely némaságában mintegy visszatér a szimbolikushoz, mivel az, amit ad, nem nyílt, világos kifejezése az egész bensőnek, hanem csak *jel* és utalás. Itt azonban nem olyan szimbólumot kapunk, amelynek jelentése, mint előbb, elvont általánosság marad, hanem olyan megnyilatkozást, amelynek belseje éppen maga ez a szubjektív, eleven valóságos lélek. Olyan teljességgel reflektáló tudat későbbi napjaiban, amely távol áll ama magába visszaszorított naivitástól, az ilyen ábrázolások a legnehezebbek, s eredetileg költői szellemről tesznek bizonyságot. Már korábban láttuk: Goethe — kiváltképp dalaiban — a szimbolikus ábrázolásnak is mestere, azaz egyszerű, látszólag külsőséges és közömbös vonásokban fel tudja tárni a kedély egész hűségét és végtelenségét. Ilyen jellegű például *A thulei király,* amely Goethe legszebb költeményei közé tartozik; a király csak azzal a serleggel fejezi ki szerelmét, amelyet kedvesétől megőrzött. Halálán van a vén ivó; körülötte a lovagok a magas királyi teremben, birodalmát, kincseit nem sajnálja örököseitől, a serleget azonban az áradatba veti, ne legyen senki másé.

Er sah ihn stürzen, trinken,
Und sinken tief ins Meer,
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.

(Még látta, amint lehullva
s csordulva alábukott,
fáradt szemére lehunyta,
s többé sosem ivott.)

(Sárközi György *Faust*-fordításából)

Az ilyen mely, hallgatag lélek azonban, amely a szellem energiáját, mint kovában a szikrát, elzárva tartja, amely nem alakítja ki magát, nem képezi ki létezését és róla való reflexióját, nem is szabadult fel e kialakítás révén. Kitéve marad annak a kegyetlen ellentmondásnak, ha a balszerencse disszonanciája

beleszól életébe, hogy nincs meg az ügyessége, nem tud hidat verni, hogy közvetítsen szíve és a valóság között, s éppúgy nem képes arra, hogy elhárítsa magától a külső viszonyokat, hogy tartózkodjék tőlük és magára támaszkodjék. Ezért, ha összeütközésbe kerül, nem tud segíteni magán; gyorsan, megfontolás nélkül vág neki a cselekvésnek, vagy passzív módon keveredik bonyodalomba. Így például Hamlet szép, nemes lélek; nem valami belső gyengeségből, de erőteljes életérzés nélkül a melankólia nyomottságával, mélabúsan jár-kel; finom szimatja van, nincs semmi külső jel, semmi ok a gyanúra; de rossz érzése van; nincs minden úgy, ahogyan lennie kellene; sejti a szörnyű tettet, amely történt. Atyja szelleme megmondja neki a közelebbit. Bensőleg gyorsan kész a bosszúra, állandóan kötelességére gondol, amelyet saját szíve ír neki elő, de nem ragadtatja el magát, mint Macbeth, nem öl, nem dühöng, nem támad közvetlenül, mint Laertes, hanem megmarad egy szép, magát kiélni nem tudó, bensőséges lélek tétlenségében, s nem tud belehelyezkedni a jelen viszonyokba. Várakozik: lelkének szép igazságosságában objektív bizonyságot keres, de még akkor sem jut szilárd elhatározásra, miután azt megszerezte, hanem külső körülményektől vezetteti magát. Ebben a nem-valóságos világban mármost abban is téved, ami valóságos; az öreg Poloniust öli meg a király helyett: elhamarkodottan cselekszik ott, ahol megfontoltan kellett volna vizsgálódnia, míg ott, ahol igazi tetterőre lett volna szükség, magába roskadva marad; végül a körülmények és véletlenek e széles folyamatában az ő cselekvése nélkül alakul ki mind az egésznek, mint saját, újra meg újra önmagába visszahúzódott bensőségének sorsa.

A modern korban azonban ez a helyzet különösen alacsonyabbrendű embereknél fordul elő, akiknek nincs általános célokra irányuló műveltségük, nincsen sokféle objektív érdekük, s ennélfogva, ha *egyik* céljuk veszendőbe megy, nem találhatják meg egy másikban bensejük tartását és tevékenységük támpontját. Minél nagyobb ez a műveltségi hiány, annál inkább készteti a zárkózott lelkeket, hogy mereven és makacsul ragaszkodjanak ahhoz, ami, ha mégoly egyoldalú is, mindjárt egész egyéniségüknek megfelelően igénybe vette őket. Szótlanul magukba zárt emberek ilyen egyhangúsága főleg német jellemek sajátsága; ezért zárkózottságukban gyakran csökönyösöknek, faragatlanoknak, cselekvéseikben és megnyilvánulásaikban teljesen bizonytalanoknak és ellentmondóknak látszanak. Mint az

alsóbb néposztályok ilyen néma lelkeinek mesteri rajzolóját és ábrázolóját csak Hippelt említem, a kevés eredeti német humoros mű egyikének, a »Lebensläufe in aufsteigender Linie« című-nek szerzőjét. Teljesen távol tartja magát Jean Paul érzelgős és ízléstelen helyzeteitől, ezzel szemben csodálatos egyéniséget, frisseséget és elevenséget mutat. Különösen nagyon megkapóan ábrázol zárkózott jellemeket, akik nem tudnak kifakadással könnyíteni magukon, de ha lehetőségük nyílik rá, akkor ezt erőszakosan, félelmetes módon teszik. A végtelen ellentmondást bensejük és ama szerencsétlen körülmények között, amelyek közé keveredetteknek látják magukat, ők maguk oldják meg borzalmas módon, s ezáltal maguk viszik véghez azt, ami különben külső sorsnak a ténykedése, mint ahogy pl. a *Romeo és Júliában* külső véletlenek hiúsítják meg a barát közbelépő bölcsességét és ügyességét, s okozzák a szerelmesek halálát.

c) Így tehát ezek a formális jellemek általában egyfelől csak ama különös szubjektivitás végtelen akaraterejét mutatják, amely mivolta szerint érvényesíti magát és akaratában tovaviharzik; vagy másfelől egy *magában* totális, korlátlan lelket képviselnek, amely bensejének valamely pontján érintve, egész egyéniségének tágságát és mélységét erre az egy pontra összpontosítja: de mivel kifelé fejletlen, nem képes magára találni és megfontoltan segíteni magán, ha bajba jut. Egy *harmadik* pont, amelyet most még meg kell említenünk, a következőben áll: ha azt akarjuk, hogy ama teljesen egyoldalú és céljaik szerint korlátolt, de tudatuk szerint fejlett jellemek nemcsak *formálisan,* hanem *szubsztanciálisan* is érdekeljenek bennünket, akkor egyúttal azt a szemléletet is kell kapnunk bennük, mintha szubjektivitásuknak ez a korlátoltsága maga is csak sors, azaz különleges meghatározottságuknak egy mélyebb bensővel való összebonyolódása volna. A szellemnek ezt a mélységét és ezt a gazdagságát Shakespeare valóban érzékelteti rajtuk. Szabad képzeletű és zseniális szellemű embereknek mutatja be őket; reflexiójuk felette áll és fölébe emeli őket annak, amik állapotuk és meghatározott céljuk szerint volnának, úgyhogy mintegy csak a körülmények szerencsétlensége, a helyzetükben rejlő összeütközés szorítja őket arra, amit véghezvisznek. De ezt nem szabad úgy venni, mintha Macbethnél pl. azt, amire vetemedik, csak a gonosz boszorkányok rovására kellene írnunk; a boszorkányok inkább csak saját konok akaratának költői visszfénye. A shakespearei alakok cselekedeteinek, különös céljuknak ere-

dete, erejük gyökere saját egyéniségükben van. Egy és ugyanazon egyéniségben azonban megőrzik egyszersmind a fenséget is, amely eltörli azt, amik valóságosan, vagyis amik céljaik, érdekeik, cselekedeteik szerint, ami kitágítja és önmagukban felmagasítja őket. Éppígy Shakespeare közönséges jellemei: Stephano, Trinculo, Pistol, s az abszolút hős mindezek között: Falstaff, a maguk közönségességében maradnak elmerülve, de ugyanakkor olyan intelligenciáknak bizonyulnak, amelyeknek zsenije mindent magában foglalhatna, egészen szabad egzisztenciával bírhatna, egyáltalában az lehetne, amik a nagy emberek. Francia tragédiákban ezzel szemben elég gyakran a legnagyobbak és a legjobbak is, jól szemügyre véve, tisztán csak pöffeszkedő, gonosz bestiáknak bizonyulnak, akikben csupán azért van szellem, hogy szofista módon igazolják magukat. Shakespearenél nem találunk sem igazolást, sem kárhoztatást, csak elmélkedést az általános sorsról; ennek álláspontjára, a szükségszerűség álláspontjára helyezkednek az egyének panasz és megbánás nélkül, s erről az álláspontról — mintegy önmagukon kívül állva — elmerülni látnak mindent, önmagukat is.

Mindezekben a vonatkozásokban az ilyen egyéni jellemek köre végtelenül gazdag terület, de könnyen azzal a veszéllyel jár, hogy üresség be és laposságba süllyed, úgyhogy csak kevés mesterben volt elég költészet és belátás a helyesnek felfogásához.

2. *A kalandosság*

Miután megvizsgáltuk a bensőségnek azt az oldalát, amely ezen a fokon ábrázolást nyerhet, *másodszor* a külsőre is rá kell irányítanunk tekintetünket, ama körülmények és helyzetek különösségére, amelyek a jellemet ösztönzik, azokra az összeütközésekre, amelyekbe a jellem belekeveredik, valamint az egész alakra, amelyet a benső a konkrét valóságon belül felvesz.

Mint már többízben láttuk, a romantikus művészetnek egyik alapmeghatározása, hogy a szellemiség, a lélek, mint magában sodródik tovább, bonyodalmakba keveredik, s mint vég mint tőle áthatott realitásra, hanem mint tőle elszakított, pusztán külsőlegesre vonatkozik, amely a szellemtől elhagyatva, magában sodródik tovább, bonyodalmakba keveredik, s mint vég nélkül áramló, változó, összekuszálódó esetlegesség hányódik.

A szilárdan magába zárkózott léleknek mármost éppolyan közömbös, hogy milyen körülmények felé forduljon, mint amilyen esetleges, hogy milyen körülmények kínálkoznak számára. Mert cselekvésében nem annyira az a fontos számára, hogy önmagában megalapozott és önmaga által fennmaradó művet hozzon létre, mint inkább csak az, hogy általában érvényre jusson és tetteket vigyen végbe.

a) Ezzel előttünk áll az, amit más vonatkozásban a természet istentől való megfosztásának nevezhetünk. A szellem a jelenségek külsőlegességéből visszahúzódott önmagába, s mivel a szubjektivitás bensősége már nem látja önmagát a jelenségekben, ezek mármost a maguk részéről is közömbösen, a szubjektumon kívül, magukban formálódnak. Valójában a szellem magában közvetített és kibékült ugyan az abszolútummal, amennyiben azonban itt amaz önálló egyéniség talaján állunk, amely magából, közvetlenül talált állapotából indul ki, s így tartja magát, annyiban ez az istentől való megfosztottság a cselekvő jellemre is vonatkozik; ez ennélfogva ugyancsak esetleges céljaival kilép egy esetleges világba, de nem egyesül vele magában kongruens egésszé. A céloknak ez a relativitása olyan relatív környezetben, amelynek meghatározottsága és bonyolultsága nem a szubjektumban rejlik, hanem különlegesen és esetlegesen határozódik meg, s éppúgy előidéz esetleges összeütközéseket, mint különös módon keresztül-kasul összefonódó elágazásokat; ez a kalandosság, az események és cselekedetek formája tekintetében a romantikus művészet *alaptípusa.*

A cselekvéshez és eseményhez az eszménynek és a klasszikus művészetnek szigorúbb értelmében hozzátartozik egy önmagában igazi, magán- és magáértvalósága szerint szükségszerű cél: ennek tartalma határozza meg mármost a külső alakot, a valóságban való kivitelnek útját-módját is. Nem így áll a dolog a romantikus művészet tetteivel és eseményeivel kapcsolatban. Mert ha itt önmagukban általános és szubsztanciális célok megvalósítása nyer is ábrázolást, ezek a célok mégsem önmaguk határozzák meg a cselekvést, mégsem önmaguk rendezik el és tagolják belső lefolyását, hanem szabadjára kell bocsátaniok a megvalósításnak ezt az oldalát, s ezért az esetlegességnek kell átengedniök.

a) A romantikus világnak csak egy *abszolút* művet kellett véghezvinnie: a kereszténység elterjesztését, az egyház szellemének működtetését. Részint a hitetlen ókornak, részint a tudat

barbárságának és vadságának ellenséges világa közepett mármost ez a mű, ha a tanításból a tettek felé fordult, főként passzív műve lett a fájdalom és kínszenvedés tűrésének, az ember saját időbeli létezése feláldozásának a lélek örök üdvéért. A további tett, amely a hasonló tartalomra vonatkozik, a középkorban a keresztény lovagság műve: a mórok, arabok, általában a mohamedánok kiűzése a keresztény országokból, s azután mindenekelőtt a szentsír visszafoglalása a keresztes hadjáratokban. Ez azonban nem volt olyan cél, amely az embert mint emberiséget illette, hanem csak az egyes egyének összességének kellett azt véghezvinnie, úgyhogy ezek egyedi-voltukban tetszésük szerint özönlöttek is ide. Erről az oldalról nézve a keresztes hadjáratokat a keresztény középkor egyetemes kalandjának nevezhetjük, olyan kalandnak, amely önmagában megtört és fantasztikus volt; szellemi jellegű, de igazán szellemi cél nélkül, cselekedetekre és jellemekre vonatkozóan pedig hazug. Mert a vallási mozzanat tekintetében a keresztes hadjáratoknak rendkívül üres, külsőséges céljuk van. A kereszténység üdve, értelme szerint, csak a szellemben van, Krisztusban, aki feltámadt és az Isten jobbjára emelkedett, s élő valósága, tartózkodása a szellemben van, nem pedig sírjában és egykori, időleges tartózkodásának érzéki, közvetlen jelenvaló helyein. A középkor vágyakozása és vallásos sóvárgása azonban csak a szenvedéstörténet és a szentsír helyére, külső helyiségére irányult. Ugyanilyen ellentmondóan kapcsolódott egybe a vallásos céllal közvetlenül a hódításnak, a nyereségnek tisztán világi célja, amely a maga külsőlegességében egészen más jellegű volt, mint a vallásos cél. Így valami szellemire, bensőre akartak szert tenni, s azt a pusztán külső helyiséget tűzték ki célul, amelyből eltűnt a szellem; időleges nyereségre törekedtek, s ezt a világit a valláshoz mint olyanhoz kapcsolták. Ez az ellentmondás itt a törés, a fantasztikus: a külsőlegesség megfordítja a bensőt, a bensőt viszont a külsőt, ahelyett, hogy összhangba hozták volna a kettőt. Ezáltal azután, mint kitűnik, a megvalósításban is ellentétes mozzanatok kiegyenlítés nélkül kapcsolódtak össze. A jámborság átcsap a nyerseségbe és barbár kegyetlenségbe; s ez a nyerseség, amely az ember minden önzését és szenvedélyét hozza felszínre, viszont átfordul újra a szellem örök, mélységes meghatottságába és töredelmébe, amelyekről tulajdonképpen szó volt. Az elemeknek ez ellentétessége mellett azután hiányzik az egyazon célú tettekből és eseményekből a vezetésnek minden egysége és követke-

zetessége is: az összesség kalandokká, győzelmekké, vereségekké, tarka esetlegességekké szóródik, forgácsolódik szét, s a kimenetel nem felel meg az eszközöknek és a nagy előkészületeknek. Sőt, magát a célt is megszünteti megvalósítása. Mert a keresztes hadjáratok még egyszer meg akarták valósítani az ígét: »Nem engeded őt a sírban nyugodni, nem tűröd, hogy a te szented elenyésszen.« Azonban éppen ez a sóvárgás, hogy ilyen helyeken és téreken, sőt a sírban, a halál helyén keressék az élő Krisztust, s találják meg a szellem kielégülését, maga is csak, bármilyen nagy feneket is kerít neki Châteaubriand úr, a szellem enyészete, amelyből a kereszténységnek fel kellett támadnia, hogy visszatérjen a konkrét valóság friss, teljes életébe.

Hasonló cél, amely egyfelől misztikus, másfelől fantasztikus, s megvalósításában kalandos: a szent Grál felkeresése. —

β) Magasabbrendű az a mű, amelyet minden embernek önmagán kell megvalósítania: az élete, amellyel örök sorsát meghatározza. Ezt a tárgyat például Dante a katolikus szemlélet szerint fogta fel az *Isteni Színjátékban*, végigvezetve bennünket a poklon, a purgatóriumon és a mennyországon. Az egésznek szigorú elrendezése ellenére itt sem hiányzanak sem a fantasztikus képzetek, sem a kalandosságok, amennyiben az üdvözítés és a kárhoztatás e műve nemcsak a maga általánosságában, hanem szinte beláthatatlan nagyszámú egyesen a maga különösségében is végrehajtva nyer ábrázolást s ezenkívül a *költő* magának igényli az egyház jogát, kezébe veszi a mennyország kulcsát, üdvözít és kárhozatba dönt, s így a világ bírájává teszi magát, a pokolba, a purgatóriumba, vagy a paradicsomba juttatva az ókor és a keresztény világ legismertebb egyéniségeit, költőket, polgárokat, harcosokat, bíborosokat, pápákat.

γ) A többi tárgy azután, amely cselekvésekhez és eseményekhez vezet, a *világi* talajon a képzeletnek, a szerelem, becsület és hűség külső és belső esetlegességének végtelenül változatos kalandozásai: itt saját dicsőségükért tusáznak, ott egy üldözött ártatlanság védelmére kelnek, hölgyük tiszteletére a legbámulatosabb tetteket viszik véghez, vagy saját öklük erejével és karjuk ügyességével visszaállítják az elnyomott jogokat, legyen bár kópék raja az az ártatlanság, amelyet megszabadítanak. E tárgyak legtöbbjében nincs olyan helyzet, szituáció, összeütközés, amely *szükségszerűvé* tenné a cselekvést, hanem a lélek ki akar törni és szándékosan *keresi* a kalandokat. Így például a *szerelem* cselekedeteinek itt különleges tartalmuk szerint nagy-

részt nincs más rendeltetésük, mint az, hogy bizonyítsák a szerelem szilárdságát, hűségét, tartósságát, hogy megmutassanak: az egész környező valóság, viszonyainak egész komplexumával együtt, csak anyag a szerelem kinyilvánítására. Ezáltal e kinyilvánítás meghatározott tette. mivel csak maga a bizonyítás fontos, nem önmaga határozza meg magát, hanem a hölgy ötletétől, szeszélyétől, külső esetlegességek önkényétől függ. Teljesen ugyanígy vagyunk a *becsület* és a *vitézség* céljaival. Ezek legnagyobbrészt hozzátartoznak a minden további szubsztanciális tartalomtól még távol álló szubjektumhoz, amely belehelyezkedhetik minden esetlegesen kínálkozó tartalomba, sértődésre találhat benne ürügyet, vagy alkalmat kereshet benne bátorságának, ügyességének fitogtatására. Ahogyan itt nincs mértéke annak, mit kell tartalommá tenni és mit nem, úgy hiányzik a mérték ahhoz is, mi lehet valóban a becsület megsértése, mi lehet a bátorság igazi tárgya. Nem állunk másként a *jog* érvényesítésével sem, amely szintén a lovagiasság egyik célja. Jog és törvény ugyanis nem bizonyul még itt önmagában szilárd, a törvény és ennek szükségszerű tartalma szerint mindenkor megvalósuló állapotnak és célnak, hanem olyan ötletnek, amely maga is csak szubjektív jellegű, úgyhogy mind a közbelépés, mind a megítélése annak, hogy ebben vagy abban az esetben mi jogos vagy jogtalan, a szubjektivitásnak egészen esetleges mérlegelésétől függ.

b) Ami tehát általában, különösen a világinak területén, a lovagságban és a jellemek ama formalizmusában előttünk van, az többé vagy kevésbé mind a cselekvés körülményeinek, mind az akaró léleknek esetlegessége. Mert azok az egyoldalú egyéni alakok tartalmukul választhatják az egészen esetlegest, amelyet csak jellemük energiája hordoz, s amely külső körülmények által előidézett összeütközések közben vagy megvalósul vagy nem sikerül. Ugyanígy jár az a lovagság, amely a becsületben, szerelemben és hűségben magasabbrendű, az igazi erkölcsöshöz hasonló jogosultságot foglal magában. Egyfelől ama körülmények egyedisége következtében, amelyekre reagál, közvetlenül esetlegességgé válik, mivel egy általános mű helyett csupán különleges célokat kell megvalósítani, s hiányzanak a magán- és magáértvaló összefüggések; másrészt éppen ezáltal az egyének szubjektív szelleme tekintetében is önkény érvényesül vagy csalódás jön létre a szándékot, terveket és vállalkozásokat illetően. Következetesen megvalósítva ennélfogva cselekedeteiben

és eseményeiben, valamint ezek következményeiben ez az egész kalandosság a történések és sorsok önmagában felbomló s ezáltal komikus világának bizonyul.

A lovagságnak ez az önmagában való felbomlása kiváltképp Ariostóban és Cervantesben, ama különösségükben egyéni jellemek felbomlása pedig Shakespeareben vált tudatossá és nyerte legmegfelelőbb ábrázolását.

a) Ariostóban különösen a sorsok és célok végtelen bonyodalmai gyönyörködtetnek, a fantasztikus viszonyok és bolondos helyzetek meseszerű egymásbafonódása, melyekkel kalandosan játszik a költő egészen a könnyelműségig. Csupa dőreség és őrültség, amelyet a hősöknek komolyan kell venniök. Főleg a szerelem Dante isteni szerelméből és Petrarca fantasztikus gyengédségéből gyakran érzéki-trágár történetekké és nevetséges összeütközésekké süllyedt, míg a hősiesség és a vitézség olyan magaslatig felcsavartan jelenik meg, hogy már nem hívő bámulatot kelt, hanem csak mosolyt a tettek meseszerűségén. De ha közömbös is Ariosto számára az a mód, ahogyan a helyzetek létrejönnek, ahogyan csodálatos szétágazódásokat és összeütközéseket idéznek elő, kezdődnek, félbeszakadnak, ismét összefonódnak, kettévágatnak, s végül meglepő módon megoldódnak, s ha komikusan tárgyalja is a lovagiasságot, mégis éppúgy tudja biztosítani és kiemelni azt a nemeset és nagyot is, amely a lovagságban, a bátorságban, a szerelemben, becsületben és vitézségben rejlik, mint ahogy ért más szenvedélyeknek, a furfangosságnak, cselnek, lélekjelenlétnek és oly sok egyébnek még találó ábrázolásához.

β) Míg Ariosto inkább a kalandosság *meseszerűsége* felé fordul, Cervantes ezzel szemben a *regényszerűséget* alakítja ki. *Don Quijote*jában egy nemes természetben válik a lovagság őrültséggé, mivel kalandossága, mint látjuk, külső viszonyaiban pontosan leírt valóság szilárd, meghatározott állapotába van belehelyezve. Ebből ered a komikus ellentmondás egy értelmes, önmaga által elrendezett világ és egy elszigetelt lélek között, amely ezt a rendet és szilárdságot csak önmaga és a lovagság által akarja megteremteni magának, holott a lovagság csak felborítaná azt. E komikus tévedés ellenére azonban a *Don Quijote*ban teljesen megmaradt az, amit előbb Shakespeareben dícsértünk. Cervantes is hősét eredetileg nemes, sokféle szellemi tehetséggel felruházott természetnek alkotta meg, amely egyúttal mindig igazán érdekel bennünket. Don Quijote olyan

lélek, amely őrültségében is teljesen biztos magában és ügyében, vagy helyesebben csupán csak abban áll az őrültsége, hogy magában és ügyében annyira biztos és az is marad. Ha nem volna meg benne ez a reflexió nélküli nyugalom cselekedeteinek tartalma és következménye tekintetében, akkor nem volna igazán romantikus, s ez a magabizonyossága, érzületének szubsztanciális mozzanatát illetően, mindenképpen nagyvonalúan és zseniálisan a legszebb jellemvonásokkal ékes. Éppígy az egész mű egyfelől a romantikus lovagság kigúnyolása, minden ízében igazi irónia, míg Ariostónál a kalandosság mintegy csak könnyelmű tréfa marad; másfelől a *Don Quijote* eseményei csak azzá a fonallá lesznek, amelyre a legbájosabb módon fonódik rá egy sor igazán romantikus novella, hogy igazi értékében fenntartva mutassák meg azt, amit a regény többi része komikusan felold.

γ) Ahogyan itt látjuk, hogy a lovagság, még legfontosabb érdekeiben is, átcsap a komikumba, azonképpen Shakespeare is vagy komikus alakokat és jeleneteket állít szilárd, egyéni jellemei, tragikus helyzetei és összeütközései mellé, vagy pedig mély humorral azokat a jellemeket önmaguk és merev, korlátolt, hamis céljaik fölé emeli. Falstaff pl., a *Lear* bolondja, a zenészjelenet a *Romeo és Júliá*ban az első típushoz, III. Richárd a második típushoz tartozik.

c) A romantikusnak ehhez, az eddigi alakja szempontjából történt felbomlásához végül *harmadszor* csatlakozik a modern értelemben vett *regényszerű,* amelyet időbelileg megelőznek a lovag- és pásztorregények. — Ez a regényszerűség az ismét komollyá, valóságos tartalommá vált lovagság. A külső létezés esetlegessége átalakult a polgári társadalom és az állam szilárd, biztonságos rendjévé, úgyhogy most rendőrség, bíróságok, hadsereg, államkormányzat lépnek a lovag kimerikus céljai helyébe. Ezáltal megváltozik az újabb regényekben szereplő hősök lovagiassága is. Mint egyének, szerelmük, becsületük, becsvágyuk szubjektív céljai vagy világmegjavító eszményei tekintetében szemben állnak a valóság eme fennálló rendjével és prózájával, amely minden oldalról nehézségeket gördít útjukba. Mármost ebben az ellentétben a szubjektív kívánságok és követelmények szertelenül a magasba törnek; mert mindenki elvarázsolt, neki semmiképpen meg nem felelő világot talál maga előtt, amely ellen harcolni kell, mert ellenkezik vele, s merev szilárdságában nem hajlik meg az ő szenvedélyei előtt, hanem

egy atya, egy nagynéni akaratát, a polgári viszonyokat stb. hozza fel akadályként. Ezek az új lovagok főleg ifjak, akiknek boldogulniok kell abban a világfolyásban, amely eszményeik helyett megvalósul s akik szerencsétlenségnek tartják, hogy egyáltalán léteznek család, polgári társadalom, állam, törvények, hivatásbeli ügyek stb, mivel ezek a szubsztanciális életvonatkozások a maguk korlátaival kegyetlenül ellenszegülnek a szív eszményeinek és végtelen jogának. Mármost rést kell ütni a dolgok eme rendjén: meg kell változtatni, meg kell javítani a világot, vagy a világ ellenére legalább egy földi mennyországot hasítson ki magának az ember; a leányt, amilyennek lennie kell, keresse és találja meg magának, s nyerje meg, hódítsa el, erőszakolja ki a gonosz rokonoktól vagy egyéb viszszás körülményektől. Ámde ezek a harcok a modern világban nem egyebek, mint tanulóévek, az egyén nevelődése a tényleges valóságon, s ezáltal kapják meg igazi értelmüket. Mert az ilyen tanulóévek vége az, hogy a szubjektum belefárad, vágyakozásával és vélekedésével hozzáidomul a fennálló viszonyokhoz és ésszerűségükhöz, belép a világ láncolatába s megfelelő állásspontra tesz benne szert. Bármennyit veszekedett is valaki a világgal, bármennyire dobálta is ide-oda a sors, végül többnyire mégis megkapja a maga lánykáját, s kap valamilyen állást; megházasodik, s nyárspolgár lesz belőle, csakúgy, mint a többi emberből; az asszony vezeti a háztartást, gyerekek sem maradnak el; az imádott nő, aki előbb az egyetlen, angyal volt, most körülbelül éppolyan, mint minden más nő; a hivatal munkával és bosszúsággal jár, a házasság — házi csapás, s így itt van a többiek egész macskajaja. — A kalandosságnak ugyanazt a jellegét látjuk itt; csakhogy a kalandosság megtalálja helyes jelentését, s ami benne fantasztikus, annak meg kell kapnia szükséges korrektúráját.

3. A romantikus művészeti forma felbomlása

Végül még közelebbről meg kell állapítanunk most azt a pontot, amelyen a romantikus, minthogy *magánvalósága szerint* már a klasszikus eszmény felbomlásának elve, ezt a felbomlást valóban mint *felbomlást* világosan feltünteti.

Itt mindenekelőtt tekintetbe jön mindjárt annak az anyagnak teljes esetlegessége és külsőlegessége, amelyet a művészeti

tevékenység megragad és megformál. A klasszikus szobraszatban a szubjektív benső úgy vonatkozott a külsőre, hogy ez a külső magának a bensőnek saját alakja, s nem önállóan szakadt ki belőle. A romantikusban viszont, ahol a bensőség visszavonul önmagába, a *külső* világ egész tartalma szabadságot nyer arra, hogy külön létezzék s hogy sajátszerűsége és különlegessége szerint tartsa fenn magát. Megfordítva, ha a lélek szubjektív bensősége válik az ábrázolás lényeges mozzanatává, akkor egyformán esetleges, hogy a külső valóságnak és a szellemi világnak melyik meghatározott tartalmába éli bele magát a lélek. A romantikus benső ezért megmutatkozhatik *minden körülményen,* hányódhatik ezer meg ezer helyzetben, állapotban, viszonyban, tévedésben és bonyodalomban, összeütközésben és kielégülésben, mert csak önmagán való szubjektív alakítása, a lélek megnyilvánulása és felfogásmódja az, amit keresnek és érvényessé akarnak tenni, nem pedig valamilyen objektív, önmagában érvényes tartalom. A romantikus művészet ábrázolásaiban ennélfogva helyet talál minden: minden életszféra és jelenség, a legnagyobb és a legkisebb, a legmagasabbrendű és a legcsekélyebb, az erkölcsös, az erkölcstelen és gonosz; különösen pedig, minél jobban elvilágiasodik a művészet, annál otthonosabbá válik a világ végességeiben, megelégszik velük, teljes érvényességgel ruházza fel őket, s a művész jól érzi magát bennük, ha olyanoknak ábrázolja őket, amilyenek. Így látjuk pl. Shakespeareben — mert nála a cselekmények általában a legvégesebb összefüggésekig mennek el, esetlegességek körévé különülnek és szóródnak szét, s minden állapotnak megvan a maga érvénye — a legmagasabbrendű régiók és a legfontosabb érdekek mellett éppúgy a legjelentéktelenebbeket és a legmellékesebbeket is; a *Hamlet*ben a királyi udvar mellett az őrséget; a *Romeo és Júliá*ban a házicselédséget; más darabokban ezenkívül bolondokat, ripőköket és a köznapi élet mindenféle közönségességét, csapszékeket, fuvarosokat, éjjeliedényeket és bolhákat; csakúgy, mint ahogyan a romantikus művészet vallásos körében Krisztus születésénél és a napkeleti bölcsek imádásánál nem hiányozhatik az ökör és a szamár, a jászol és a szalma. S ez így megy végig mindenen, hogy a művészetben is beteljesedjék az ige: akik alázatosak, felmagasztaltatnak.

Ama tárgyak ezen esetlegességén belül, amelyek részint mint egy önmagában fontosabb tartalom puszta környezete bár, részint azonban önállóan is nyernek ábrázolást, megmutat-

kozik a romantikus művészetnek már fentebb említett *szétbomlása*. Az egyik oldalon áll ugyanis a reális valóság a maga — az eszmény álláspontjáról nézve — *prózai objektivitásában*, annak a megszokott mindennapi életnek a tartalma, amelyet nem erkölcsit és istenit átfogó szubsztanciájában fognak fel, hanem változandóságában és véges mulandóságában. A másik oldalon a *szubjektivitás* az, amely érzésével és véleményével, elmésségének jogával és erejével az egész valóság mesterévé tud emelkedni, semmit sem hagy meg abban a megszokott összefüggésében és érvényességében, amelyben azt a közönséges tudat felfogja, s csak annyiban elégül ki, amennyiben mindaz, amit ebbe a körbe belevonnak, önmagában feloldhatónak, s a szemlélet és érzés számára feloldottnak bizonyul amaz alak és helyzet által, amelyet a szubjektív vélemény, szeszély és zsenialitás kölcsönöz neki. —

Ezért ebben a vonatkozásban *először* azoknak a különféle műalkotásoknak elvéről kell beszélnünk, amelyeknek a közönséges jelenvalóságra és a külső realitásra vonatkozó ábrázolásmódja közeledik ahhoz, amit a természet utánzásának szoktunk nevezni;

másodszor a szubjektív humorról, amelynek nagy szerepe van a modern művészetben, s különösen sok költő műveinek alaptípusa.

Végül *harmadszor* hátra van még annak az álláspontnak a jelzése, amelyről a művészetnek még manapság is lehet működési tere.

a) A meglevőnek szubjektív művészeti utánzása

Azoknak a tárgyaknak a köre, amelyeket ez a szféra átfoghat, határtalanná tágul, mivel a művészet tartalma nem az önmagában szükségszerű, amelynek köre magában le van zárva, hanem az esetleges valóság az alakok és viszonyok korlátlan módosulásával, a természet az elkülönült alakulatok tarka játékával, az ember mindennapi tevékenykedése természetes szükségleteivel és jóleső kielégülésével, családi életének, polgári foglalkozásának esetleges szokásaival, helyzeteivel, tevékenységeivel, általában pedig a kiszámíthatatlanul változó a külső tárgyiasságban. Ezáltal a művészet nemcsak portrészerűvé válik, amilyen a romantikus többé-kevésbé mindenütt az, hanem tel-

jesen portrék ábrázolásává oldódik fel a szobrászatban, a festészetben és a költészet leírásaiban egyaránt, s visszatér a természet utánzásához, nevezetesen a közvetlen, önmagában nemszép és prózai létezés esetlegességének szándékos megközelítéséhez. Ennélfogva felmerül a kérdés: egyáltalán műalkotásnak nevezhetők-e még az efféle termékek? Ha itt az eszmény értelmében vett tulajdonképpeni műalkotások fogalmát tartjuk szemünk előtt, amelyeknél egyfelől önmagában nem esetleges és mulandó tartalomról, másfelől az ilyen tartalomnak teljességgel megfelelő megformálásáról van szó, akkor jelenlegi fokunk termékei természetesen megrövidülnek az ilyen művekhez képest. Ezzel szemben van a művészetnek még egy másik mozzanata, amely itt különösen nagy fontosságú; a műalkotás szubjektív felfogása és kidolgozása, amaz egyéni tehetség oldala, amely a természetnek magában szubsztanciális életéhez, valamint a szellem alakulataihoz hű tud maradni az esetlegességnek még a legnagyobb végleteiben is, amivé ez az élet fejlődik, s még a magában jelentéktelent is jelentőssé tudja tenni emez igazság által, valamint az ábrázolásnak legcsodálatraméltóbb ügyessége által. Ehhez járul még a szubjektív elevenség, amellyel a művész teljesen beleéli magát szellemével és lelkével az ilyen tárgyak létezésébe, egész belső s külső alakjuk és megjelenésük tekintetében s ebben az átlelkesültségben állítja őket a szemlélet elé. Ezekből a szempontokból nem tagadhatjuk meg e kör termékeitől a műalkotás nevet.

Közelebbről tekintve a különös művészetek közül kiváltképp a költészet és a festészet fordult ilyen tárgyak felé is. Mert egyfelől az önmagában különleges adja a tartalmat, másfelől a külső megjelenésnek esetleges, de a maga körében valódi sajátszerűsége kell, hogy itt az ábrázolás formája legyen. Sem az építészet, sem a szobrászat, sem a zene nem alkalmas az ilyen feladat teljesítésére.

a) A költészetben a közönséges házias élet az, amelynek a mindennapi derekasság, világlátottság és morál a szubsztanciája, s ezt a megszokott polgári bonyodalmakban, a középső és alsó rendek életéből vett jelenetekben és alakokban ábrázolja. A franciáknál kiváltképp Diderot követelte ebben az értelemben a természetességet és a ténylegesnek utánzását. A németeknél ellenben Goethe és Schiller voltak azok, akik magasabb értelemben hasonló útra léptek ifjúkorukban, de ezen az eleven természetességen és különösségen belül mélyebb tartalmat és

lényeges, sok érdeket felölelő összeütközéseket kerestek; majd különösen Kotzebue és Iffland, az egyik a felfogás és az alkotás felületes gyorsaságával, a másik komolyabb alapossággal és nyárspolgári moralitással, koruk mindennapi életét festették prózai, szűkebb vonatkozásokban, kevés érzékkel a tulajdonképpeni költészet iránt. Általában pedig művészetünk a legszívesebben, bár a legkésőbben, ezt a hangot vette fel s virtuozitásra tett szert benne. Mert hosszú ideig a művészet többékevésbé valami idegen, átvett, nem önmagunkból sarjadt volt számunkra. Ebben a tényleges valóság felé való fordulatban mármost az a szükséglet rejlik, hogy a művészet tárgya immanens, otthonos, a költő és a közönség nemzeti élete legyen. A művészet magunkévá tételének erre a pontjára, hogy tudnillik a tartalmat és az ábrázolást illetően teljességgel a miénknek, még a szépség és eszményiség feláldozása árán is, nálunk otthonosnak kell lennie, irányult az az ösztön, amely ilyen ábrázolásokhoz vezetett. Más népek inkább lenézték az ilyen tárgyköröket, vagy most is csak odáig jutnak el, hogy élénkebben érdeklődnek a jelen és mindennapi élet ilyen tárgyai iránt.

β) Ha azonban a legcsodálatraméltóbbat akarjuk szemléletünk elé idézni, ami teljesíthető ebben a vonatkozásban, akkor a későbbi hollandok genrefestészetét kell tekintenünk. Ami benne, az általános szellem szerint, a szubsztanciális alap, amelyből kisarjadt, már érintettem az első részben, az eszménynek mint olyannak vizsgálata során. (I. köt. 176. l.) Az élet jelenén érzett kielégülés, még a legmegszokottabb és legkisebb dologban is, náluk abból fakad, hogy súlyos harcokkal, keserves szorgalommal kell megdolgozniok azért, amit más népeknek közvetlenül nyújt a természet, s korlátozott helyen, a legcsekélyebb dolgok miatti gondban és azok nagyrabecsülésében lettek nagyok. Másfelől a holland nép halászokból, hajósokból, polgárokból, parasztokból áll, s ennélfogva már eleve rá van utalva arra, hogy megbecsülje a szükségest és a hasznost a legnagyobban és a legkisebben, mivel azt csak a legszerényebb tevékenységgel tudja magának megszerezni. Vallás tekintetében a hollandok protestánsok voltak, s ez fontos mozzanat; csakis a protestantizmus teheti meg, hogy egészen befészkelje magát az élet prózájába is, s ezt magáértvalósága szerint, vallásos vonatkozásoktól függetlenül engedje érvényesülni és korlátlan szabadsággal kifejlődni. Egyetlen más népnek sem jutott volna más körülmények között eszébe, hogy olyan tárgyakat tegyen a műalkotások legfőbb tar-

talmává, amilyeneket a holland festészet tár szemünk elé. Mindezeket az érdekeket követve azonban a hollandok korántsem a lét inségében és szegénységében, a szellem elnyomatásában éltek, hanem maguk reformálták meg egyházukat; legyőzték a vallási despotizmust éppúgy, mint a spanyol világi hatalmat és grandezzát; s tevékenységükkel, szorgalmukkal, vitézségükkel és takarékosságukkal a maguk kivívta szabadság érzésében jólétre, kényelemre, jogállapotra, bátorságra, vidámságra, sőt a derűs köznapi lét féktelen jókedvére tettek szert. Ez művészeti tárgyválasztásuk igazolása.

Mélyebb lelkületet, amely önmagában igaz tartalmat keres mindenütt, nem elégíthetnek ki az ilyen tárgyak; de ha a kedély és a gondolat nem elégül is ki, mégis kibékít vele a közelebbi szemlélet. Mert a festés és a festő művészete az, amely meg akar örvendeztetni és magával akar ragadni bennünket. S valóban: ha tudni akarjuk, mit jelent festeni, akkor csak rá kell néznünk ezekre a kis képekre, hogy erről vagy arról a mesterről azt mondjuk: ez tud festeni. A művész alkotó tevékenysége ennélfogva egyáltalán nem is azt célozza, hogy a műalkotás képzetet adjon nekünk arról a tárgyról, amelyet bemutat. Szőlőfürtökről, virágokról, szarvasokról, fákról, homokos partokról, a tengerről, a napról, az égről, a köznapi élet szerszámainak cifraságairól és díszéről, lovakról, harcosokról, parasztokról, a pipázásról, a foghúzásról, a legkülönbözőbb házi jelenetekről már előzetesen is megvan a legteljesebb szemléletünk; ilyesmi éppen elég van a természetben. Nem a tartalom és realitása akar bennünket elbájolni, hanem a tárgyra vonatkozóan teljesen érdektelen látszat. A szépnek mintegy látszatát mint ilyent magában rögzítik meg, s a művészet az a mesteri tökély, amellyel a külső jelenségek önmagában elmélyülő látszatának minden titkát ábrázolják. A művészet kiváltképp abban áll, hogy a tényleges világnak a maga különleges, de a látszat általános törvényeivel mégis egybehangzó elevenségében finom érzékkel ellessük létezése pillanatnyi, teljességgel változékony vonásait, s hogy a legmulandóbbat híven és igazán lerögzítsük. Egy fa, egy táj már önmagában szilárd és maradandó valami. Ámde a fém csillogásának, egy megvilágított szőlőfürt fényének, a hold, a nap egy tovatűnő pillanatának, egy mosolynak, gyorsan múló indulatok kifejezésének, komikus mozdulatoknak, testtartásoknak, arckifejezéseknek, e legmulandóbb és legfutólagosabb jelensegeknek megragadása és legteljesebb elevenségük-

ben a szemlélet számára való maradandóvá tétele: ez ennek a művészeti fóknak nehéz feladata. A klasszikus művészet lényegileg csak a szubsztanciálist formálja meg eszményében, itt viszont a változó természet futó megnyilvánulását kötik meg és szemléltetik, a víz áramlását, a vízesést, a tenger tajtékzó hullámait, egy csendéletet a poharak, tányérok stb. véletlen megvillanásával, a szellemi valóság külső alakját a legkülönösebb helyzetekben, egy asszonyt, aki lámpafénynél cérnát fűz a tűbe, rablók megállását egy esetleges mozdulatban, egy pillanatnyi taglejtést, amely gyorsan tovatűnik, ismét egy paraszt nevetését és torz mosolyát, aminek Ostade, Teniers, Steen a mesterei. A művészetnek a mulandóság feletti diadala ez, amelyben a szubsztanciális mintegy elveszti hatalmát az esetleges és a tovatűnő felett.

Itt a tárgyak látszata mint olyan a tulajdonképpeni tartalom; de a művészet még tovább megy: állandóvá teszi a tovafutó látszatot. Eltekintve ugyanis a tárgyaktól, az ábrázolás eszközei is céllá válnak önmagukban, úgyhogy a művészeti eszközök szubjektív ügyessége és alkalmazása a műalkotások objektív tárgyává emelkedik. Már a régi németalföldiek a legalaposabban tanulmányozták a színek fizikai sajátosságait; van Eyck, Hemling, Schoreel a megtévesztésig híven tudták visszaadni az arany és ezüst ragyogását, a drágakövek, a selyem, a bársony, a szőrme stb. fényét. Mármost az a mesteri tudás, hogy a színek mágiájával és varázsuk titkaival a legmeglepőbb hatásokat hozzák létre, most önálló érvényességet kap. Ahogyan a gondolkozó, felfogó szellem képzetekben és gondolatokban reprodukálja magának a világot, úgy válik most fődologgá magától a tárgytól függetlenül a külvilág szubjektív újraalkotása a színek és a megvilágítás érzéki elemében. Ez mintegy objektív zene, hangzás színekben. A zenében ugyanis az egyes hang magában semmi, hanem csak másokkal való kapcsolatában, szembehelyezkedésében, egybehangzásában, átmenetelében és összeolvadásában hoz létre hatást; ugyanúgy vagyunk itt a színnel. Ha közelről vesszük szemügyre a színhatást, amely aranyként fénylik, megvilágított paszományként csillog, akkor csak talán fehérkés, sárgás vonalakat, pontokat, színes felületeket látunk; az egyes színnek mint olyannak nincs meg az a ragyogása, amelyet létrehoz; csak az összeállítás idézi elő azt a csillogást-villogást. Ha pl. Terburg atlaszát nézzük, minden egyes színfolt magában fénytelen szürke, többé vagy kevésbé fehérkés, kékes, sárgás,

de némi távolságban, a másikhoz való helyzete következtében előtűnik az a szép, enyhe ragyogás, amely a valódi atlasz sajátja. S ugyanúgy vagyunk a bársonnyal, a fény játékával, a felhők párájával, általában mindennel, amit ábrázolnak. Nem a lélek visszatükröződése ez, amely a tárgyakon akar ábrázolódni, ahogyan gyakran történik pl. tájképeken, hanem az az egészen szubjektív ügyesség, amely ezen az objektív módon nyilvánul meg, mint maguknak az eszközöknek ez az ügyessége, hogy elevenségükben és hatásukban önmaguk által képesek tárgyiasságot létrehozni.

γ) Ezzel azonban az ábrázolt tárgyak iránti érdeklődés olyan fordulatot vett, hogy magának a művésznek tiszta szubjektivitása akar megmutatkozni; ennek pedig nem egy magában kész és önmagán nyugvó mű alakítása a fontos, hanem az olyan produkció, amelyben az alkotó *szubjektum* csak önmagát mutatja meg. Ha ez a szubjektivitás már nem az ábrázolás külső eszközeit, hanem magát a tartalmat illeti, akkor a művészet ezáltal a szeszély és a humor művészetévé válik.

b) A szubjektív humor

A humorban a művész személye önmagát mutatja be különleges, valamint mélyebb oldalairól, úgyhogy itt lényegileg e személyiség szellemi értékéről van szó.

α) Mivel mármost a humor nem azt a feladatot tűzi maga elé, hogy egy tartalmat lényeges természete szerint engedjen objektívan kibontakozni és kialakulni s hogy e kialakulásban azt önmagából művészileg tagolja és lekerekítse, hanem maga a művész lép be az anyagba, azért főtevékenysége abban van, hogy mindazt, ami objektívvá akar válni és a valóság szilárd alakját akarja ölteni, vagy úgy látszik, hogy a külvilágban ilyen alakja van, szubjektív ötletek, gondolatvillanások, meglepő felfogásmódok hatalmával magában felbomlassza és feloldja. Ezáltal megsemmisül valamely objektív tartalomnak minden önállósága és az alaknak önmagában szilárd, a tárgy által adott összefüggése, s az ábrázolás csupán játék a tárgyakkal, az anyag eltolása és visszájára fordítása, valamint szubjektív megnyilatkozások, nézetek és magatartások ide-oda csapongása, keresztül-kasul hajtogatása, melyekkel a szerző éppúgy mutogatja önmagát, mint tárgyait.

β) A természetes csalódás itt az, hogy egészen könnyű önmagunkon és a világon tréfálkozni és élcelődni, s így aztán gyakran élnek a humor formájával; de éppoly gyakran megtörténik az is, hogy a humor lapossá válik, ha a szubjektum átengedi magát ötletei és tréfái esetlegességének, s ezek lazán egymás mellé fűzve a határozatlanba csaponganak s gyakran szándékos bizarrsággal a legheterogénebb elemeket kapcsolják egybe. Egyes nemzetek engedékenyebbek, mások szigorúbbak az effajta humorral szemben. A franciáknál általában kevesebb, a németeknél több szerencséje van a humornak; s a németek türelmesebbek eltévelyedések iránt. Így például Jean Paul kedvelt humorista, s mégis éppen ő tűnik ki mindenkinél jobban az objektív értelemben egymástól legtávolabb eső dolgoknak barokk összehozásában, olyan tárgyaknak legzagyvább összevisszadobálásában, amelyeknek vonatkozása teljességgel szubjektív valami. Regényeiben a történet, a tartalom és az események menete a legkevésbé érdekes. A humor ide-odacikázása marad a fődolog, a humor pedig csak arra használ fel minden tartalmat, hogy érvényesítse rajta szubjektív elmésségét. A valóság minden világtájáról és területéről összehordott anyagnak ebben a vonatkozásbahozásában és összefűzésében a humor mintegy visszatér a szimbolikushoz, ahol jelentés és alak ugyancsak külön vannak, csakhogy most a költő puszta szubjektivitása uralkodik mind az anyag, mind a jelentés felett és idegenszerű rendben sorakoztatja őket egymás mellé. Az ötletek ilyen sora azonban csakhamar kifáraszt, különösen, ha azt követelik tőlünk, hogy képzeletünkkel beleéljük magunkat azokba a gyakran alig megfejthető kombinációkba, amelyek véletlenül a költő előtt lebegtek. Főleg Jean Paulnál az egyik metafora, élc, tréfa, hasonlat, agyonüti a másikat; nem látjuk, hogy létre jönne valami, minden csak elpuffan. Aminek azonban fel kell oldódnia, annak előbb ki kell bontakoznia és elő kell készülnie. Másfelől, ha a szubjektumban nincs meg az igazi objektivitással telt léleknek magva és tartása, akkor a humor könnyen átcsap a szentimentalizmusba és az érzelgősségbe; erre ugyancsak Jean Paul szolgál például.

γ) Az igazi humorhoz, amely távol akarja magát tartani ezektől a kinövésektől, hozzátartozik ennélfogva a szellem nagy mélysége és gazdagsága, hogy a csak szubjektívnak látszót kiemelje mint valóban kifejezőt, s magából az esetlegességből, puszta ötletekből származtassa a szubsztanciálist. A költő maga-

elengedésének a megnyilatkozása folyamán, mint Sternénél és Hippelnél, teljesen elfogulatlan, könnyed, jelentéktelen odavetésnek kell lennie, amely éppen jelentéktelenségében adja a mélység legmagasabbrendű fogalmát; mivel pedig éppen egyes ötletek bugyognak fel rend nélkül, azért a belső összefüggésnek annál mélyebben kell feküdnie s az egyesben mint olyanban kell felvillantania a szellem fénypontját.

Ezzel elérkeztünk a romantikus művészet végéhez, a legújabb kor álláspontjához. E kor sajátosságát abban láthatjuk, hogy a művész szubjektivitása anyaga és alkotása felett áll: nem uralkodnak többé rajta a tartalom és a forma már magában meghatározott körének adott feltételei, hanem teljesen hatalmától és választásától függ mind a tartalom, mind ennek alakításmódja.

c) A romantikus művészeti forma vége

Eddigi fejtegetéseinkben a jelentés és anyag egysége, s éppígy a művész szubjektivitásának a művész tartalmával és művével való egysége volt a művészet alapja. Közelebbről tekintve ennek az egyesülésnek meghatározott módja szolgáltatta a szubsztanciális, minden alakulatot átható normát a tartalom és a neki megfelelő ábrázolás számára.

Ebben a vonatkozásban azt találtuk, hogy a művészet kezdetén, Keleten, a szellem még nem volt önmagában szabad; a szellem még a természetiben kereste a számára való abszolútat, s ennélfogva a természetit mint önmagában istenit fogta fel. A továbbiakban a klasszikus művészet szemlélete a görög isteneket elfogulatlan, átszellemült, de lényegileg még emberi természeti alakkal mint igenlő mozzanattal bíró egyénekként ábrázolta, s csak a romantikus művészetben mélyedt bele a szellem saját bensőségébe; vele szemben mármost a hús, a külső realitás és világiság, habár általában csakis ebben az elemben jelenhetett meg, a szellemi és abszolút először mint semmis szerepelt, de végül egyre inkább pozitív módon tudott magának ismét érvényt szerezni.

a) Ezek a világnézeti módok alkotják a vallást, a népek és korok szubsztanciális szellemét, s végigvonulnak, miként a művészeten, úgy a mindenkori élő jelen összes többi területein is. Ahogyan mármost minden ember minden tevékenységében,

legyen az politikai, vallási, művészi vagy tudományos, a maga korának gyermeke, s feladata az, hogy kidolgozza a lényeges tartalmat s ennek általa szükségszerűen meghatározott alakját, úgy a művészet rendeltetése is az marad, hogy megtalálja egy nép szellemének művészileg megfelelő kifejezését. Ameddig a művész közvetlenül azonosságban és szilárd hitben szövődik össze az ilyen világnézet és vallás meghatározottságával, addig igazán *komolyan* is veszi ezt a tartalmat és ennek ábrázolását, azaz ez a tartalom az ő számára saját tudatának végtelensége és igazsága marad, olyan tartalom, amellyel legbensőbb szubjektivitása szerint eredeti egységben él; míg az alak, amelyben megérzékíti azt a tartalmat, számára mint művész számára a végső, szükségszerű, legmagasabbrendű módja annak, hogy az abszolútumot és a tárgyak lelkét általában szemléletessé tegye maga előtt. Anyagának őbenne lakó szubsztanciája által a kifejezés meghatározott módjához van kötve. Mert az anyagot és ezzel a neki megfelelő formát ekkor közvetlenül magában hordja a művész mint létezésének tulajdonképpeni lényegét, amelyet nem befogad képzeletébe, hanem amely ő maga, s ennélfogva csak az a munkája, hogy ezt a valóban lényegest objektívvá tegye a maga számára, elevenen maga elé képzelje és magából kialakítsa. A művész csak akkor lelkesedik igazán tartalmáért és az ábrázolásért; kitalálásai nem lesznek az önkény termékei, hanem benne, belőle, ebből a szubsztanciális talajból, ebből az alapból fakadnak, amelynek tartalma meg nem nyugszik mindaddig, míg fogalmának megfelelő egyéni alakot nem nyert a művész által. Ha ellenben manapság egy görög istent, vagy mint mai protestánsok egy Máriát akarunk egy szobormű vagy festmény tárgyául venni; akkor nem vesszük igazán komolyan az ilyen anyagot. A legbensőbb hit hiányzik ekkor belőlünk, habár a művésznek a még teljes hit korszakaiban nem kell éppen annak lennie, amit közönségesen jámbor embernek neveznek; ahogyan általában a művészek nem is voltak épp mindig a legjámborabbak. A követelmény csak az, hogy a tartalom a művész tudatának szubsztanciális eleme, legbensőbb igazsága legyen, hogy szükségszerűséget adjon ábrázolásmódjának. Mert a művész a maga alkotásában egyszersmind természeti lény; ügyessége *természetes* tehetség; működése nem a felfogás tiszta tevékenysége, amely teljesen szembeszáll magával és szabad gondolatokban, a tiszta gondolkodásban egyesül vele, hanem még el sem vált a természeti oldaltól, közvetlenül

egy a tárggyal, hisz benne és legsajátabb énje szerint azonos vele. Ekkor teljességgel az objektumban van a szubjektivitás; a műalkotás éppolyan egészen a zseni osztatlan bensőségéből és erejéből fakad; az alkotás *ferme* (nem ingadozó) és összefogja a teljes intenzitást. Ez az alapviszonya a művészet egész-voltának.

β) Abban a helyzetben viszont, amelyet a művészetnek ki kellett jelölnünk fejlődése folyamán, teljességgel megváltozott az egész viszony. Ezt azonban nem tekinthetjük pusztán véletlen szerencsétlenségnek, amely kívülről érte a művészetet a kor kényszerűsége, a prózai értelem, az érdeklődés hiánya stb. következtében, hanem ez magának a művészetnek hatása és fejlődése; miközben ugyanis a művészet tárgyi szemléletre hozza a benne rejlő anyagot, ezen az úton minden előrelépésével hozzájárul ahhoz, hogy önmagát megszabadítsa az ábrázolt tartalomtól. Ami a művészet vagy a gondolkodás révén oly tökéletesen tárgyként áll érzéki vagy szellemi szemünk előtt, hogy a tartalom ki van merítve, minden künn van és már nincs semmi homályos és benső, az iránt egyáltalán nem érdeklődünk többé. Mert érdeklődés csak élénk tevékenységben van. A szellem csak addig foglalkozik a tárgyakkal, amíg van bennük valami titokzatos, valami nem-nyilvánvaló. Ez az eset forog fenn, ameddig az anyag még azonos velünk. Ámde ha a művészet minden oldalról nyilvánvalóvá tette azokat a lényeges világnézeteket, amelyek fogalmában rejlenek, valamint ama tartalom körét, amely ezekhez a világnézetekhez tartozik, akkor megszabadult ettől a, mindenkor egy különös népnek, egy különös kornak szóló tartalomtól; s az igazi szükséglet, hogy ezt ismét felvegye, csak azzal a szükséglettel együtt ébred fel, hogy *szembe*forduljon az addig egyedül érvényes tartalommal; ahogyan Görögországban pl. Aristophanés szembefordult kora jelenével, Lukianos az egész görög múlttal, s Itáliában és Spanyolországban a középkor vége felé Ariosto és Cervantes kezdett szembefordulni a lovagsággal.

Azzal a korral szemben mármost, amelyben a művész, nemzetiségénél és idejénél fogva, szubsztanciája szerint egy meghatározott világnézeten, ennek tartalmán és ábrázolási formáin belül áll, egyenesen ellentétes állásponttal találkozunk, amely teljes kialakulásában csak a legújabb korban fontos. Napjainkban csaknem minden népnél a reflexió műveltsége, a kritika, a németeknél pedig a gondolat szabadsága a művészeket is hatalmába kerítette, s alkotásuk anyaga és alakja tekintetében,

miután a romantikus művészeti forma szükségszerű különös stádiumai is kimerültek, úgyszólván *tabula rasa*-vá tette őket. A kötöttség egy különös tartalomhoz s az ábrázolásnak csak ehhez az anyaghoz illő módjához a mai művész számára valami elmúlt dolog, s a művészet ezáltal olyan szabad eszközzé vált, amelyet a művész a maga szubjektív ügyességéhez képest egyformán kezelhet minden tartalomra vonatkozóan, bármilyen legyen is az. A művész ezért felette áll a meghatározott, megszentelt formáknak és alakulatoknak, s szabadon mozog magában, függetlenül attól a tartalomtól és szemlélésmódtól, amelyben egyébként a szent és az örökkévaló a tudat előtt volt. Egyetlen tartalom, egyetlen forma sem közvetlenül azonos többé a művész bensőségével, *természetével*, tudattalan szubsztanciális lényével; minden anyag közömbös lehet számára, hacsak nem mond ellent annak a formális törvénynek, hogy egyáltalán szép és a művészi feldolgozásra alkalmas. Manapság nincs olyan tárgy, amely magán- és magáértvalósága szerint felette állna ennek a viszonylagosságnak, s ha felette áll is, legalább is nincs olyan abszolút szükséglet, amely a *művészet* által való ábrázolását követelné. Ennélfogva a művész egészben a drámaíróhoz hasonlóan viszonylik tartalmához: más, idegen személyeket léptet fel és mutat be. Most is latba veti ugyan zsenijét, saját anyagával fonja át, de csak az általánost vagy az egészen esetlegest; a közelebbi egyénítés ellenben már nem az övé, hanem e tekintetben felhasználja ama képekben, formálásmódokban, korábbi művészeti formákban rendelkezésére álló készletét, amelyek magukbanvéve közömbösek számára, s csak akkor válnak fontosakká, ha éppen ehhez vagy ahhoz a tárgyhoz látszanak a legmegfelelőbbeknek. A legtöbb művészetben, különösen a képzőművészetben, ezenkívül a művész kívülről kapja a tárgyat, megrendelésre dolgozik, s a szent vagy profán történeteknél, jeleneteknél, portréknál, templomépítéseknél stb. csak azt kell néznie, hogy mit kell abból csinálnia. Mert bármennyire is beleformálja lelkét az adott tartalomba, ez mégis mindig olyan anyag marad számára, amely nem önmagáértvalósága szerint közvetlenül az ő tudatának szubsztanciális mozzanata. Itt azután mitsem segít, ha a művész elmúlt világnézeteket úgyszólván szubsztanciálisan ismét a magáévá akar tenni, azaz e szemlélésmódok egyikében meg akar szilárdulni, ha pl. katolikussá lesz, ahogyan ezt újabban sokan megtették a művészet érdekében, hogy megrögzítsék

lelküket, s önmagáért-való ábrázolásuk meghatározott elhatárolását valami magán- és magáért-valóvá tegyék. Nem szabad, hogy a művész csak most érezze át szükségét annak, hogy tisztába jöjjön a maga lelkével és saját lelkiüdvéről kelljen gondoskodnia; nagy, szabad szellemének eleve, még mielőtt hozzáfog az alkotáshoz, tudnia kell, hányadán van, magabiztosnak és magában bízónak kell lennie: s különösen a mai nagy művésznek szüksége van a szellem szabad kimüvelésére, úgyhogy minden olyan babona és hit, amely a szemlélet és az ábrázolás meghatározott formáira korlátozott marad, puszta oldalakká és mozzanatokká fokozódik le, amelyek felett úrrá lett a szabad szellem: nem látja bennük kifejezésének és alakításmódjának magán- és magáértvalóságuk szerint megszentelt feltételeit, hanem csupán annak a magasabbrendű tartalomnak révén tulajdonít nekik értéket, amelyet újjáteremtve beléjük helyez mint nekik megfelelőt.

Ilyen módon annak a művésznek, akinek tehetsége és zsenije magáértvalósága szerint megszabadult a korábbi, egy meghatározott művészeti formára való korlátozástól, most szolgálatára és rendelkezésére áll minden forma és minden anyag.

γ) Ha azonban most végül azt a tartalmat és azokat a formákat tudakoljuk, amelyeket e fokra, általános álláspontja szerint, *jellemzőknek* tekinthetünk, akkor a következő eredményre jutunk:

Az általános művészeti formák főképpen az abszolút igazságra vonatkoztak, amelyet a művészet elér, s elkülönbözödésük eredetét annak a meghatározott felfogásában találták, amit a tudat az abszolútumnak tartott és ami önmagában hordta formálásmódjának elvet. Ebben a vonatkozásban azt láttuk, hogy a szimbolikusban az ábrázolás tartalmaként természeti jelentések, az ábrázolás formájaként természeti dolgok és emberi megszemélyesítések léptek fel: a klasszikusban a szellemi egyéniség, de olyan testi, nem bensőségessé tett jelenvalóságban, amely felett a végzet elvont szükségszerűsége állt; a romantikusban a szellemiség benne magában immanens szubjektivitással, amelynek bensősége számára esetleges maradt a külső alak. Ebben az utolsó művészeti formában is, miként az előzőkben, a magán- és magáértvaló isteni volt a művészet tárgya. Ámde ennek az isteninek objektívvá kellett válnia, meg kellett határozódnia s ezzel önmagá-

ból a szubjektivitás világi tartalmává kellett fejlődnie. A személyiség végtelensége először a becsületben, szerelemben, hűségben rejlett, azután abban a különös egyéniségben, abban a meghatározott jellemben, amely az emberi létezés különös tartalmával kapcsolódott össze. A tartalomnak ilyen sajátos korlátozottságával való összenőttséget végül ismét megszüntette a humor, amely meg tudott ingatni és fel tudott oldani minden meghatározottságot, s ezáltal a művészetet túljuttatta önmagán. Ámde ebben az önmagán való túlhaladásában a művészet éppannyira az embernek önmagába való visszatérése, a saját bensejébe való leszállása; ennek következtében a művészet lehánt magáról minden merev korlátozást a tartalom és a felfogás meghatározott körére, s *Humánust* teszi meg új szentjévé, az emberi lelkeknek mint olyannak mélységeit és magasságait, az általános emberit örömével és szenvedésével, törekvéseivel, tetteivel és sorsával. Így a művész önmagában kapja meg tartalmát s valóban az az önmagát meghatározó, érzéseinek és helyzeteinek végtelenségét szemlélő, elgondoló és kifejező emberi szellem, amelytől már semmi sem idegen, ami elevenné válhatik az emberi lélekben. Olyan tartalom ez, amely nem marad önmagában művészileg meghatározott, hanem a tartalom és a megformálás meghatározottságát átengedi az önkényes kitalálásnak, de nem zár ki semmiféle érdeket, mivel a művészetnek már nemcsak azt kell ábrázolnia, ami meghatározott fokozatainak egyikén teljességgel otthonos, hanem mindazt, amiben az ember egyáltalán otthonos lehet.

Az anyagnak ilyen bősége és változatossága mellett mármost mindenekelőtt azt a követelményt kell támasztanunk, hogy a feldolgozás módja tekintetében mindenütt nyilvánuljon meg egyszersmind a szellem mai jelenvalósága. A modern művész persze kapcsolódhatik a régiekhez és idősebbekhez; homéridának lenni, mégha utolsónak is, szép dolog; s még az olyan alkotásoknak is meglesz az érdemük, amelyek a romantikus művészet középkori fordulatát tükrözik vissza; de más dolog valamely anyagnak ez az általános érvényűsége, mélysége és sajátszerűsége és megint más feldolgozásának módja. Korunkban nem léphet fel egy Homéros, egy Sophoklés stb., egy Dante, egy Ariosto vagy Shakespeare; amit olyan nagyszerűen megénekeltek, amit olyan szabadon kimondtak, az már ki van mondva; — olyan tárgyak ezek és e tárgyak szemlélésének és felfogásának olyan módjai, amelyeket végigénekeltek

már. Csak a jelen friss, minden más fakó és egyre fakóbb. — Hibáztatnunk kell ugyan a franciákat a történelemre vonatkozóan és bírálnunk kell őket a szépség tekintetében, mivel görög és római hősöket, kínaiakat és peruiakat mint francia hercegeket és hercegnőket ábrázoltak, s XIV. és XV. Lajos korának motívumait és nézeteit tulajdonították nekik; de ha ezek a motívumok és nézetek önmagukban mélyebbek és szebbek lettek volna, nem is volna éppen rossz dolog ez az áthelyezés a művészet jelenébe. Ellenkezőleg; minden tárgy, bármely korból és nemzettől való is, művészeti igazságát csak mint ez az eleven jelenvalóság kapja meg, amelyben megtölti az ember belsejét, az ő visszfényét, s igazságot tesz érezhetővé és elképzelhetővé számunkra. Az örök emberinek megjelenése és működése a maga legsokoldalúbb jelentésében és végtelen sok formájában az, ami az emberi helyzeteknek és érzéseknek ebben az edényében most művészetünk abszolút tartalma lehet.

Ha most, e fokozat sajátos tartalmának emez általános megállapítása után, visszatekintünk arra, amit legutóbb mint a romantikus művészet felbomlási formáit fejtegettünk, akkor azt látjuk, hogy főleg kiemeltük egyfelől a művészet széthullását, a külvilág utánzását alakjának esetlegességében, másfelől viszont a humorban a szubjektivitás felszabadulását belső esetlegessége tekintetében. Végezetül még az előbb jelzett anyagon belül megmutathatjuk a romantikus művészet ama végleteinek összefogását. Ahogyan ugyanis a szimbolikustól a klasszikus művészethez való továbbhaladásban megvizsgáltuk a kép, a hasonlat és az epigramma stb. átmeneti formáit, úgy itt a romantikusban egy hasonló formát kell említenünk. Azokban a felfogásmódokban a belső jelentés és a külső alak széthullása volt a fődolog, olyan szétválás, amely a művész szubjektív tevékenysége által részlegesen megszűnt, s különösen az epigrammában lehetőleg azonosulássá változott át. A romantikus művészet mármost eleve mélyebb meghasonlása volt az önmagában kielégülő bensőségnek, amely mivel a magábanvaló szellemnek általában nem felel meg tökéletesen a külvilág, megtört vagy közömbös maradt vele szemben. Ez az ellentét odáig fejlődött a romantikus művészet folyamán, hogy el kellett jutnunk az egyedüli érdeklődéshez vagy az esetleges külsőlegesség, vagy az ugyancsak esetleges szubjektivitás iránt. Ha azonban ez a kielégülés a külső világban és a szubjektív ábrázolásban, a romantika elvének megfelelően, a léleknek a

tárgyban való elmélyüléséig fokozódik, s másfelől a humornak is az objektum és ennek a szubjektív reflexén belül való megformálása a fontos, ennek eredménye a tárgynak bensőségessé-válása, mintegy az *objektív* humor. Az ilyen bensőségessé-válás azonban csak részleges lehet, s teszem csak egy dal keretében, vagy egy nagyobb egész részeként nyilvánulhat meg. Mert szétterjeszkedve, vagy az objektivitáson belül lefolyva, cselekménnyé és eseménnyé s ezek objektív ábrázolásává kellene válnia. Amit ellenben idesorolhatunk, inkább a léleknek a tárgyban való érzelmes időzése, amely kibontakozik ugyan, de a fantáziának és a szívnek *szubjektív*, szellemes mozgása marad, ötlet, amely azonban nem pusztán esetleges és önkényes, hanem a szellem belső mozgása, amely teljesen tárgyának szenteli magát, s ez marad érdeklődése és tartalma.

Ebben a vonatkozásban a művészetnek efféle utolsó virágzásait szembeállíthatjuk a régi görög epigrammával, amelyben ez a forma első, legegyszerűbb alakjában lépett fel. Az a forma, amelyre itt gondolunk, csak akkor mutatkozik meg, ha a tárgy megbeszélése nem pusztán megnevezés, cím vagy felirat, amely csak azt mondja meg, hogy egyáltalán mi a tárgy, hanem ha mélyebb érzés, találó élc, a fantázia elmés reflexiója és szellemes mozgása járul az előbbiekhez, amelyek a legkisebbet is megelevenítik és kibővítik a felfogás poézisével; efféle költemények azonban, amelyek valamihez vagy valamiről szólnak, egy fáról, malompatakról, a tavaszról stb., elevenekről és holtakról, végtelenül sokfélék lehetnek s bármely népnél létrejöhetnek, mégis alárendeltek maradnak, s általában könnyen erőtlenekké válnak, mert különösen kiművelődött reflexió és nyelv mellett a legtöbb tárgynál és viszonynál mindenkinek eszébe jut valami, amit ügyesen ki is tud fejezni, mint ahogyan mindenki tud levelet írni. Az ilyen általános, gyakran — bár új árnyalatokkal — ismételt verselgetésre hamar ráununk. Ennélfogva ezen a fokon főként arról van szó, hogy a lélek a maga bensőségével, egy mély szellem és gazdag tudat teljesen beleélje magát az állapotokba, helyzetekbe stb., időzzék bennük, s ezáltal a tárgyból valami újat, szépet, önmagában értékest hozzon létre.

Ragyogó mintaképet szolgáltatnak ehhez, még a jelenkor és a mai szubjektív bensőség számára is, különösen a perzsák és az arabok képeik keleti pompájában, a tárgyaival teljesen elméletileg foglalkozó fantáziának szabad boldogságában.

A spanyolok és az olaszok is kitűnő dolgokat hoztak létre e téren. Klopstock ugyan azt mondja Petrarcáról:

> *— Laura besang Petrarca in Liedern.*
> *Zwar dem Bewunderer schön, aber dem Liebenden nicht.*
>
> *(Laurát megénekelte Petrarca dalokban, amelyek szépek ugyan a bámulónak, de nem a szeretőnek.)*

— ám Klopstock szerelmi ódái csak morális reflexiókkal, búbánatos sóvárgással és a halhatatlanság boldogságának felcsigázottan szenvedélyes vágyával vannak teli, míg Petrarcában csodáljuk annak az önmagában megnemesült érzésnek szabadságát, amely, bármennyire kifejezi is a kedves utáni vágyakozást, mégis kielégült önmagában. Mert a kívánság, a vágyakozás nem hiányozhatik ugyan e tárgykörből, ha ez borra és szerelemre, a csapszékre és a csaplárosnéra korlátozódik, mintahogy pl. a perzsák is a legbujább képeket használják; de a fantázia itt a maga szubjektív érdeklődésében teljesen kiemeli a tárgyat a gyakorlati vágy köréből; érdekességet csak ebben a gazdag fantáziájú foglalatosságban talál, amely a legszabadabb módon elégül ki száz meg száz egymást kergető fordulatában és ötletében s a legszellemesebben játszik mind az örömmel, mind a bánattal. Az újabb költők közül a fantázia ugyanilyen szellemes szabadságának, de szubjektív értelemben bensőségesebb mélységének álláspontján van főképpen Goethe a Nyugat-keleti Divánban (Westöstlicher Divan) és Rückert. Különösen Goethe *Diván*-beli költeményei lényegesen különböznek korábbi költeményeitől. A *Találkozás és búcsú*ban (Willkomm und Abschied) pl. a nyelv, a leírás szép ugyan, az érzés bensőséges, de különben a helyzet egészen megszokott, a befejezés triviális, s a fantázia és szabadsága semmit sem tett hozzá. Egészen más a Westöstlicher Divan-beli költemény, a *Viszontlátás* (Wiederfinden) című. Itt a szerelem teljesen a fantáziába, ennek megindultságába, boldogságába, üdvösségébe van áthelyezve. Általában a hasonló e nemű alkotásokban nem találunk szubjektív sóvárgást, szerelmet, vágyakozást, hanem csak a tárgyakon érzett tiszta tetszést, a fantázia kimeríthetetlen áradozását, ártatlan játékot, szabadságot még a rímek és a mesterkélt versmértékek enyelgéseiben is, s emellett az önmagában mozgó léleknek olyan bensőségét és jókedvét, amely a megformálás derűjével magasan föléje emeli a lelket minden kínos belekeveredésnek a valóság korlátoltságába.

Ezzel befejezhetjük azoknak a *különös* formáknak tárgyalását, amelyekké a művészet eszménye felbomlik fejlődése során. Hosszasabban vizsgáltam ezeket a formákat, hogy megjelöljem azt a tartalmat, amely az ábrázolásmódot is meghatározza. Mert a tartalom a döntő, mint minden emberi műben, a művészetben is. A művészetnek, fogalma szerint, csakis az a hivatása, hogy az önmagában tartalmast adekvát, érzéki jelenvalósággá formálja, s a művészet filozófiájának ezért azt kell főfeladatává tennie, hogy gondolatban megragadja ennek a tartalomnak és szép megjelenési módjának mibenlétét.

ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK

HARMADIK RESZ

AZ EGYES MŰVÉSZETEK RENDSZERE

Tudományunk *első* része a szépnek általános fogalmára és valóságára vonatkozott a természetben és a művészetben; az igazi szépre és az igazi művészetre, az eszményre, alapmeghatározásainak még ki nem fejtett egységében, függetlenül különös tartalmától és különböző megjelenési módjaitól.

A művészeti szépnek ez a magában szilárd egysége *másodszor* művészeti formák totalitásává bontakozott ki önmagában. E művészeti formák meghatározottsága egyszersmind annak a tartalomnak meghatározottsága volt, amelyet a művészeti szellemnek önmagából az isteniről és az emberiről alkotott szép világnézetek magában tagolt rendszerévé kellett kifejlesztenie.

Ami még hiányzik e két szférából, az a valóság magának a *külsőlegesnek* elemében. Mert noha mind az eszménnyel mint olyannal, mind a szimbolikus, a klasszikus és a romantikus különös formáival kapcsolatban mindig arról a viszonyról beszéltünk, amely egyrészt a jelentésnek mint bensőnek tökéletes közvetítése, s másrészt ennek a külsőben és megjelenőben való megformálása között fennáll, mégis ez a realizálás a művészetnek mégcsak *belső* alkotására vonatkozik amaz általános világnézetek körében, amelyekké a művészet kiszélesül. Mivel azonban magának a szépnek fogalmában rejlik, hogy mint műalkotás külsőleg tárgyiasuljon a közvetlen szemlélet, az érzékek és az érzéki képzelet számára, úgyhogy a szép csak ez által az önmagához hozzátartozó létezés által válik igazán önmagában a széppé és az eszménnyé, azért *harmadszor* még át kell tekintetünk az érzékinek elemében megvalósuló műalkotásnak ezt a körét. Mert csakis ez utóbbi megformálás révén igazán konkrét a műalkotás, egyszersmind reális, magában lezárt, egyes individuum. —

Az esztétika e harmadik területének *tartalma* csak az eszmény lehet, mivel ez a szépnek eszméje a maga világnézeteinek összességében, amely tárgyiasul. A műalkotást ennélfogva még most is mint magában tagolt totalitást kell felfogni, de mint olyan szervezetet, amelynek különbségei már a második

részben lényegileg különböző világnézetek körévé *különültek*, most pedig mint *egyedekké vált* tagok esnek széjjel, amelyeknek mindegyike magában önálló egésszé válik, s ebben az egyediségben különböző művészeti formák totalitását mutatja be. Magánvalósága szerint, fogalmilag a művészet ez új valóságának összessége *egy* totalitáshoz tartozik ugyan; mivel azonban ez a totalitás az érzéki jelenvalóság területén válik reálissá a maga számára, azért most az eszmény felbomlik mozzanataira, s nekik magában önálló fennállást ad, habár kapcsolatba léphetnek egymással, lényegileg vonatkozhatnak egymásra és kölcsönösen kiegészíthetik egymást. A művészetnek ez a reális világa az *egyes művészetek* rendszere.

Ahogyan mármost a különös művészeti formákban, ha totalitásként fogjuk fel őket, haladás, fejlődés van a szimbolikustól a klasszikushoz és a romantikushoz, úgy egyfelől hasonló haladást találunk az egyes művészetekben is, amennyiben éppen maguk a művészeti formák kapják létezésüket az egyes művészetek által. Másrészt azonban az egyes művészeteknek, függetlenül ama művészeti formáktól, amelyeket tárgyiasítanak, önmagukban is van levésük, van olyan lefolyásuk, amely abban az elvontabb vonatkozásában *közös* mindegyikükben. Minden művészetnek megvan a maga virágkora, amelyben mint művészet tökéletesen ki van fejlődve, ezen innen és túl pedig egy-egy, e tökéletességet megelőző és követő szakasza. Mert az összes művészetek termékei szellemi művek, s ennélfogva nem közvetlenül készek a maguk meghatározott területén belül, mint a természet alakulatai, hanem elkezdődnek, előrehaladnak, tökéletességre jutnak és befejeződnek, növekszenek, virágzanak és elfajulnak.

Ezeket az elvontabb különbségeket, amelyeknek lefolyását, mivel ez minden művészetben érvényesül, itt mindjárt kezdetben röviden jelezzük, rendszerint *szigorú, eszményi* és *kellemes* stílus néven mint különböző *művészeti stílusokat* szokták megjelölni; ezek főleg az általános szemlélés- és ábrázolásmódra vonatkoznak, részint a külső forma és ennek kötöttsége, szabadsága, egyszerűsége, részletekkel való túlterheltsége stb., általában mindazon oldalak tekintetében, amelyeken a tartalom meghatározottsága külsőleg megjelenik, részint amaz érzéki anyag technikai megmunkálásának oldalát illetően, amelyben a művészet létezést ad tartalmának.

Közönséges előítélet, hogy a művészet az *egyszerűvel* és a

természetessel kezdődött. Bizonyos értelemben persze elismerhetjük ezt; a nyers és vad ugyanis a természetesebb és egyszerűbb a művészet valódi szellemével szemben. Azonban más a természetes, eleven és egyszerű a művészetben mint szépművészetben. Azok a kezdetek, amelyek a nyerseség értelmében egyszerűek és természetesek, még egyáltalán nem is tartoznak a művészethez és a szépséghez; ahogyan pl. gyermekek egyszerű ábrákat rajzolnak és néhány idomtalan vonással felvázolnak egy emberi alakot, lovat stb. A szépségnek mint szellemi alkotásnak viszont már kezdeteiben is szüksége van kialakított technikára, sokszoros kísérletre és gyakorlatra, s az egyszerű mint a szépnek egyszerűsége, az eszményi nagyság inkább olyan eredmény, amely csak többszörös közvetítés után jutott el odáig, hogy leküzdje a sokfélét, tarkát, zavarost, elkalandozót, fáradságost, s épp ebben a győzelemben rejtsen el és semmisítsen meg minden előmunkálatot és felkészülést, úgyhogy mármost a szabad szépség látszólag egészen akadálytalanul, mintegy egyetlen darabból jött létre. Úgy vagyunk ezzel, mint egy művelt ember viselkedésével: mindabban, amit mond és tesz, egészen egyszerűen, szabadon és természetesen mozog, de ez az egyszerű szabadság korántsem természettől fogva sajátja, hanem azt csak tökéletes kiművelés eredményeképpen szerezte meg.

A dolog természete, valamint a valóságos történelem tanúsága szerint ezért a művészet a maga kezdeteiben inkább mint *mesterkéltség* és nehézkesség jelenik meg: gyakran részletező mellékes dolgokban, aprólékosan dolgozza ki a ruházatot és általában a környezetet, s minél összetettebb és változatosabb ez a külső, annál egyszerűbb azután a tulajdonképpeni kifejezendő tartalom, vagyis annál szegényesebb marad a szelleminek igazán szabad, eleven kifejezése a maga formáiban és mozdulataiban.

Ebben a tekintetben ezért az első, legrégibb műalkotások a magában *legelvontabb* tartalmat mutatják mindenegyes művészetben: egyszerű történeteket a költészetben, erjedő teogóniákat elvont gondolatokkal és ezeknek tökéletlen kidolgozásával, egyes szenteket kőből és fából, az ábrázolás pedig nehézkes, egyhangú vagy zavaros, merev, száraz marad. Különösen a képzőművészetben az arckifejezés tompa, nem a szellemi, mély, magában való tűnődésnek, hanem az állati üresség nyugalmát tükrözi, vagy fordítva: éles és túlzó a jellemző vo-

násokban. Ugyanúgy a testformak és mozgásuk is halottak; a karok pl. a testhez szorulnak, a két láb nem válik szét, vagy pedig ügyetlenül, szögletesen, élesen mozog, a termetek különben is idomtalanok, röviden zömökek, vagy túlontúl soványak és hosszúranyúltak. Viszont a külsőségeken, ruhákon, hajzaton, fegyvereken és egyéb díszen többnyire nagy szeretettel és szorgalommal dolgoznak, de a ruhák redői pl. merevek és különállóak maradnak, nem simulnak hozzá a testformákhoz — mint elég gyakran láthatjuk Mária és a szentek korai képein — részint egyhangú szabályszerűséggel sorakoznak egymás mellé, részint sokszorosan megtörnek éles szögben, nem folyamatosak, hanem szélesen és terjedelmesen helyezkednek el. Éppígy az első költészetek szaggatottak, kapcsolatnélküliek, egyhangúak, csak egyetlen képzet vagy érzelem uralkodik rajtuk elvontan, vagy pedig vadak, hevesek, a részletek összefüggése homályos, s az egész még nem szelídült szilárd, belső szervezetté.

A stílus azonban, ahogyan itten tekintenünk kell, ezért az ilyen előmunkálatok után csak a tulajdonképpeni szépművészettel kezdődik. Benne eleinte szintén még rideg ugyan, de már szebben *szigorrá* szelídül. Ez a szigorú stílus a szépnek magasabbrendű absztrakciója, amely megáll a fontosnál, ezt nagy tömegeiben fejezi ki és ábrázolja, még elutasítja a kecsességet és a bájt, csupán a dolgot juttatja szóhoz és kiváltképp nem sok szorgalmat, munkát fordít a mellékes dolgokra. Emellett a szigorú stílus még a meglevőnek utánzásához is ragaszkodik. Ahogyan ugyanis egyfelől tartalmilag, a képzetek és ábrázolás tekintetében, a megadottban, pl. a meglevő, szentesített vallásos hagyományban áll, úgy másfelől azt is akarja, hogy a külső forma tekintetében a *dolog* s nem csupán saját leleménye érvényesüljön. Mert beéri azzal az általános, nagyszerű hatással, hogy a dolog jöjjön létre, s így a kifejezésben is követi a létezőt. Éppígy azonban minden esetlegest is távoltartanak ettől a stílustól, hogy ne úgy lássék, mintha a szubjektivitás önkénye és szabadsága hódítana benne tért; a motívumok egyszerűek, az ábrázolt célok kisszámúak, s így aztán nincs is nagy változatosság az alakítás részleteiben, az izmokban, a mozdulatokban.

Másodszor az eszményi, tisztán szép stílus középen lebeg a dolognak csupán szubsztanciális kifejezése és a tetszetőssé való teljes kibontakozás között. Ezt a stílust így jellemezhet-

jük: legmagasabbrendű elevenség szép, csendes nagyságban; ezt csodáljuk pl. Pheidias műveiben vagy Homérosban. Valamennyi pontnak, formának, fordulatnak, mozdulatnak, testrésznek elevensége ez, amelyben semmi sem jelentéktelen és kifejezéstelen, hanem minden tevékeny és hatékony, s magának a szabad életnek mozgását, lüktetését mutatja, bárhol tekintjük is a műalkotást; olyan elevenség azonban, amely lényegében csak egyetlen egészet ábrázol, csak egyetlen tartalom, egyetlen egyéniség és cselekedet kifejezése.

Az ilyen igazi elevenségben azután azt találjuk továbbá, hogy egyúttal a grácia lehellete árad szét az egész művön. A grácia a hallgatóhoz, a nézőhöz való odafordulás, amelyet elutasít a szigorú stílus. De ha Charis, Gratia csupáncsak köszönetnek, más iránti szívességnek bizonyul is, az eszményi stílusban mégis teljességgel mentes marad minden tetszenivágyástól. Spekulatívabb módon ezt a következőképpen magyarázhatjuk. A dolog az összpontosult szubsztanciális, a magáértvaló lezárt. Mivel azonban a művészet révén megjelenik, s ezzel úgyszólván azon van, hogy mások számára létezzék, hogy egyszerűségből és magában való egységességéből átmenjen az elkülönböződésre, az elosztódásra és az egyedivé-válásra, azért ezt a továbbfejlődést a más számára való egzisztenciához mintegy szívességnek kell tekintenünk a dolog részéről, amennyiben ez a maga számára nem látszik szükségét érezni e konkrétabb létezésnek és számunkra mégis teljesen átömlik e létezésbe. Az ilyen bájnak azonban csak akkor szabad érvényesülnie ezen a fokon, ha a szubsztanciális egyúttal mint magában szilárd, megjelenésbeli gráciájával mitsem törődve is megáll, s e grácia csak kifelé, mint a felesleg egy első fajtája, virágzik ki. A belső bizalomnak e közömbössége saját létezése iránt, a létezésnek ez az önmagában való nyugalma — ez a grácia szép hanyagsága, amely közvetlenül semmi értéket nem tulajdonít eme megjelenésének. Éppen ebben kell keresnünk egyúttal a szép stílus *fenségét*. A szép, szabad művészet gondtalan a külső formában, semmiféle célt, semmiféle szándékosságot, semmiféle sajátos reflexiót nem éreztet benne, hanem minden kifejezésében, minden fordulatban csak utal az egésznek eszméjére és lelkére. Csak ezáltal marad meg az eszményi a szép stílusban, amely sem nem rideg, sem nem szigorú, hanem már a szépség derűjévé lágyul. Egyetlen megnyilvánuláson, egyetlen részen sem érzik erőszak, minden tag önmagáért jelenik

meg, örül saját egzisztenciájának, de beéri azzal, hogy csak mozzanata az egésznek. Csakis ez adja a megelevenítés báját az egyéniség és a jellem mélysége és határozottsága mellett: egyrészt csak a dolog uralkodik; de a részletességben, azoknak a vonásoknak tiszta és mégis gazdag változatosságában, amelyek egészen meghatározottá, világossá, elevenné és jelenvalóvá teszik a megjelenést, a szemlélő mintegy megszabadul a dologtól mint olyantól, amennyiben teljesen maga előtt látja ennek konkrét életét.

Ez utóbbi pont által azonban az eszményi stílus, mihelyt még tovább követi ezt a fordulatot a megjelenés külső oldala felé, átmegy a *tetszetős*, kellemes stílusba. Itt mindjárt más intenció nyilvánul, mint magának a dolognak az elevensége. A tetszés, a kifelé való hatás mint cél jelentkezik, s magáértvaló üggyé válik. Így pl. a híres belvederei Apollón maga nem tartozik ugyan a tetszetős stílushoz, de legalábbis a fenséges eszménytől a bájoshoz való átmenethez tartozik. Mivel az effajta tetszetősségnél már nem lehet magára *egy* dologra visszavezetni az egész külső megjelenést, azért ily módon a különösségek, habár először még magából a dologból erednek és általa szükségszerűek, mégis egyre függetlenebbekké válnak. Érezzük, hogy mint díszítményeket, szándékos epizódokat alkalmazva iktatták be őket. De éppen mert esetlegességek maradnak a dolog számára, s csak a szemlélőre vagy olvasóra való tekintettel van lényeges rendeltetésük, azért hizelegnek annak a szubjektivitásnak, amelynek számára készültek. Vergilius és Horatius pl. erről az oldalról gyönyörködtetnek kiművelt stílusukkal, ezen meglátszik az intenciók sokoldalúsága, a tetszésre való törekvés. Az építészetben, szobrászatban és festészetben a tetszetősség eltünteti az egyszerű, nagyarányú tömegeket, mindenütt magukértvaló képecskék mutatkoznak. ékítmény, cirádák, gödröcskék az arcon, kecses hajdísz, mosoly, a ruhák változatos redőzete, csábos színek és formák, feltűnő, nehéz, de mégis fesztelen mozdulatú testtartások stb. Az úgynevezett gótikus vagy német építőművészetben pl., ahol ez a tetszetőshöz halad tovább, a végtelenségig kidolgozott kecsességet találunk, úgyhogy az egész csupa egymás fölé helyezett oszlopocskákból látszik összetettnek, a legváltozatosabb cifrázatokkal, tornyocskákkal, csipkékkel stb., amelyek önmagukért tetszenek, anélkül azonban, hogy megsemmisítenék a nagy arányok és a felül nem múlható tömegek benyomását.

Amennyiben azonban a művészetnek ez az egész foka a kifelé irányuló és a külsőnek ábrázolása által elért hatásra törekszik, további általánosságaként megállapíthatjuk azt a *hatáskeresését,* amely felhasználhatja a nem-tetszetőst, az erőltetettet, a kolosszálist — ide kanyarodott gyakran Michelangelo roppant zsenije — az éles ellentéteket stb. is a benyomás eszközéül. A hatáskeresés általában a túlnyomó igazodás a közönséghez, úgyhogy az alakulat már nem mutatkozik magában nyugodtan, önelégülten, derűsen, hanem kiemeli magát, s mintegy magához hívja a nézőt. s maga az ábrázolásmód által igyekszik vele kapcsolatba kerülni. A műalkotásban meg kell ugyan lennie mind a kettőnek, a magában való nyugalomnak és az odafordulásnak a szemlélő felé, de az oldalaknak a legteljesebb egyensúlyban kell lenniök. Ha a szigorú stílusú műalkotás teljesen magába zárkózott, anélkül, hogy beszélne a szemlélőhöz, akkor hidegen hagy; ha túlságosan is a szemlélő felé fordul, akkor tetszik, de a tartalom súlya nélkül, vagy nem a tartalom súlya s ennek egyszerű felfogása és ábrázolása által. Ez az odafordulás azután a megjelenés esetlegességéhez tartozik, s magát az alakulatot is olyan esetlegességgé teszi, amelyben már nem a dolgot és ennek önmaga által megalapozott szükségszerű formáját ismerjük fel, hanem a *költőt* és *művészt,* szubjektív intencióival, mesterkélt munkájával és kidolgozásbeli ügyességével. Ennélfogva a közönség egyáltalán nem ismeri meg a dolog lényeges tartalmát, s a mű révén csak a művésszel szórakozik, mivel most kiváltképp az a fontos, hogy mindenki belássa, mit akart a művész s ezt milyen fortélyosan és ügyesen fogta meg és dolgozta ki. A közönségnek leginkább az hízeleg, hogy a belátásnak és a megítélésnek ebbe a szubjektív közösségébe kerül a művésszel, s az olvasó vagy a hallgató csodálja a költőt és a zenészt, a néző talán még inkább a képzőművészt, s annál inkább kielégítve érzi saját hiúságát, minél inkább erre a szubjektív műbírálói szerepre szólítja fel a műalkotás, minél inkább elárulja neki az intenciókat és a szempontokat. A szigorú stílusban ezzel szemben szinte semmiféle tennivalója nem marad a szemlélőnek; a tartalom szubsztanciája a maga ábrázolásában szigorúan és ridegen visszautasítja a szubjektivitást. Ez a visszataszító persze gyakran a művésznek puszta hipochondriája lehet, aki valamilyen mély jelentést helyez a műalkotásba, de nem akar elmenni a dolog szabad, könnyed, derűs kifejezéséig,

hanem a szemlélőnek szándékosan meg akarja nehezíteni a helyzetet. De az ilyen titokzatoskodás azután maga is csak újra szenvelgés és hamis ellentéte ama tetszetősségnek.

A franciák kiváltképp a hizelgőre, a bájosra, a hatásosra törekszenek, s ezért fődologgá fejlesztették ki ezt a könnyed, tetszetős odafordulást a közönséghez; műveik tulajdonképpeni értékét a többiek kielégítésében keresik, az ő érdeklődésüket akarják felkelteni, rájuk akarnak hatni. Különösen drámai költészetükben észlelhető ez az irányzat. Így például Marmontel a következő adomát beszéli el *Dénis, le tiran* (Dionysios, a zsarnok) c. művének előadásáról. A döntő pillanat egy a zsarnokhoz intézett kérdés volt. Mármost Clairon, akinek fel kellett tennie ezt a kérdést a fontos pillanat közeledésekor, Dionysiost megszólítva, egyúttal egy lépést tesz előre a nézők felé, s ezzel aposztrofálja őket — s ez az akció döntötte el az egész darab sikerét.

Mi németek ezzel szemben a műalkotásoktól nagyon is megköveteljük a tartalmat; ennek mélységében azután kielégül maga a művész, nem törődve a közönséggel: ez pedig csak nézzen, bajlódjék és úgy segítsen magán, ahogy akar és tud. —

FELOSZTAS

Ami mármost az összes művészetek közös stíluskülönbségeire vonatkozó emez általános utalások után, harmadik főrészünk közelebbi felosztását illeti, különösen az egyoldalú értelem különféle alapokat keresett az egyes művészetek és műfajok osztályozására. A valódi felosztást azonban csak a műalkotás természetéből vehetjük, amely a nemek totalitásában kifejti a saját fogalmában rejlő oldalak és mozzanatok totalitását. A legelső, ami fontosnak mutatkozik ebben a vonatkozásban, az a szempont, hogy a művészet, mivel alakulatainak most az a rendeltetésük, hogy kilépjenek az érzéki valóságba, ezáltal most az *érzékek* számára is létezik, úgyhogy tehát az érzékek és ama nekik megfelelő anyagiság meghatározottságának, amelyben a műalkotás tárgyiasul, kell megadnia az egyes művészetek felosztásának alapját. Mármost az érzékek, mert *érzékek*, azaz mert az anyagira, az egymásonkívülire és magában sokfélére vonatkoznak, maguk is különbözők; tapintás, szaglás, ízlés, hallás és látás. E totalitás és tagolódása

belső szükségszerűségének kimutatása itt nem a mi feladatunk, hanem a természetfilozófia dolga; a mi kérdésünk arra szorítkozik, hogy megvizsgáljuk: vajon mindezeknek az érzékeknek, s ha nem, közülük melyeknek van meg fogalmuk szerint az a képességük, hogy műalkotások felfogásának szervei legyenek. E tekintetben már korábban (I. kötet 39. l.) kizártuk a tapintást, az ízlést és a szaglást. Az, hogy Bötticher körültapogatja a női istenszobrok lágy márványrészeit, nem tartozik a művészi szemlélethez és műélvezethez. Mert a *tapintóérzék* révén a szubjektum, mint érzékileg egyedi, pusztán az érzékileg egyedire s ennek súlyosságára, keménységére, puhaságára, anyagi ellenállására vonatkozik; a műalkotás azonban nem pusztán érzéki, hanem az érzékiben megjelenő szellem. Éppily kevéssé *ízlelhető* egy műalkotás mint műalkotás, mivel az ízlelés nem hagyja meg a tárgyat szabadon, magáértvalóságában, hanem reálisan gyakorlatilag foglalkozik vele, feloldja és elfogyasztja. Az ízlelés képzése és kifinomítása csak az ételekre és elkészítésükre, vagy az objektumok kémiai minőségére való tekintettel lehetséges és kívánatos. A művészet tárgyát viszont magában önálló objektivitásában kell szemlélnünk, amely a szubjektum számára van ugyan, de csak elméleti, értelmi, nem gyakorlati módon, s minden vonatkozás nélkül a vágyra és az akaratra. Ami a *szaglást* illeti, ez éppoly kevéssé lehet a műélvezet szerve, mivel a dolgok csak annyiban kínálkoznak a szaglás anyagául, amennyiben önmagukban folyamatszerűek s feloldódnak a levegő és gyakorlati hatása következtében.

A *látásnak* a tárgyakhoz való viszonya ezzel szemben tisztán elméleti, mert a fény, e mintegy anyagtalan anyag, a maga részéről is szabadon, magáértvalóságuk szerint hagyja meg az objektumokat, láthatóvá teszi és megjelenteti őket, de nem emészti el gyakorlatilag észrevétlenül vagy nyíltan, mint a levegő és a tűz. A vágy nélküli látás számára mármost mindaz, ami anyagilag a térben mint egymásonkívüliség egzisztál, anélkül, hogy ez érintené integritását, csak alakja és színe szerint mutatkozik.

A másik elméleti érzék a *hallás*. Itt az ellenkező tulajdonság nyilatkozik meg. A hallásnak az alak, a szín stb. helyett a hanggal, a test rezgésével van dolga; ez nem bomlási folyamat, amilyenre a szaglásnak szüksége van, hanem a tárgy puszta megrezdülése, s eközben a tárgy megmarad sértetlenül. Ezt az

eszmei mozgást, amelyben hangzása révén mintegy az egyszerű szubjektivitás, a test lelke szólal meg, a fül éppúgy elméletileg fogja fel, mint a szem az alakot vagy a színt, s ezáltal a tárgyak bensejét maga a benső számára valóvá teszi.

Ehhez a két érzékhez harmadik elemként járul az érzéki *képzelet*, az emlékezet, azoknak a képeknek megőrzése, amelyek az egyes szemlélet révén lépnek a tudatba, itt általánosságok alá szubszumálódnak, ezekkel a képzelőerő által vonatkozásba és egységbe kerülnek, úgyhogy most egyfelől maga a külső realitás bensőleg és szellemileg egzisztál, másfelől a szellemi a képzeletben felveszi a külsőlegesnek formáját, s mint egymásonkívüli és egymásmelletti tudatosul.

Ez a háromféle felfogásmód adja a művészetnek ismert felosztását *képzőművészetekre*, amelyek láthatóan külső objektív alakká és színné dolgozzák ki tartalmukat, *másodszor hangzó* művészetre, a *zenére*, és *harmadszor költészetre*, amely mint *beszélő* művészet pusztán jelként használja a hangot, hogy általa a szellemi szemlélet, érzés és képzelet belsejéhez forduljon. Ha azonban megállunk ennél az érzéki oldalnál mint végső felosztási alapnál, akkor mindjárt zavarba jövünk a közelebbi elveket illetően, mivel nem magának a dolognak konkrét fogalmából, hanem csak legelvontabb oldalainak egyikéből vettük a felosztás alapjait. Ennélfogva ismét azt a mélyebbre nyúló felosztási módot kell keresnünk, amelyet megadtunk már a bevezetésben mint e harmadik rész igazi szisztematikus tagolódását. A művészetnek csakis az a hivatása, hogy az érzéki szemlélet elé hozza az igazt, ahogyan az a szellemben létezik, totalitása szerint kibékülve az objektivitással és az érzékivel. Amennyiben mármost ennek ezen a fokon a művészeti alakulatok külső realitása elemében kell megtörténnie, a totalitás, amely az abszolútum a maga igazsága szerint, itt különböző mozzanataira esik szét.

A *közép*, a tulajdonképpeni szilárd központ itt az *abszolútumnak*, magának az istennek mint istennek ábrázolása, magáértvaló *önállóságában*, még nem fejlődve mozgássá és különbséggé, még nem haladva tovább cselekvéséhez és elkülönböződéséhez, hanem magában lezártan, nagyszerű isteni nyugalomban és csendben; az önmagán megfelelően alakított eszmény, amely létezésében megfelelő azonosságban marad önmagával. Hogy megjelenhessék ebben a végtelen önállóságban, az abszolútumot szellemként, szubjektumként kell felfogni, de

olyan szubjektumként, amelynek önmaga egyszersmind adekvát külső megjelenése.

Mint isteni szubjektum azonban, amely kilép a valóságos realitásba, *külső* környező világot talál magával szemben, amelyet az abszolútumnak megfelelően vele összhangzatos, az abszolútumtól áthatott jelenséggé kell fejleszteni. Ez a környező világ mármost egyfelől az *objektív* mint olyan, amia külső természet talaja, foglalata, amelynek magában nincs szellemi abszolút jelentése, nincs szubjektív belseje, s ennélfogva csak utalva képes kifejezni a szellemit, amelynek szépséggé átalakított foglalataként kell megjelennie.

A külső természettel szemben áll a *szubjektív benső*, az emberi lélek, mint az abszolútum létezésének és megjelenésének eleme. Ezzel a szubjektivitással nyomban fellép az egyéniség sokasága és különbözősége, a szellem elkülönböződése, különbsége, cselekvése és fejlődése, általában teljes és tarka valóságvilága, amelyben a szellem tudja, akarja, érzi és működteti az abszolútumot.

Már ebből az utalásból kitűnik, hogy azok a különbségek, amelyekké a művészet totális tartalma különül, a felfogás és ábrázolás számára lényegileg egyeznek azzal, amit a második részben mint szimbolikus, klasszikus és romantikus művészeti formát tárgyaltunk. Mert a szimbolikus a tartalom és forma azonossága helyett csak kettejük rokonságához, a belső jelentésnek puszta jelzéséhez jut el az önmaga és a kifejezendő tartalom számára külsőleges megjelenésben; ennélfogva alaptípusa annak a művészetnek, amely azt a feladatot kapja, hogy az objektívat mint olyat, a természeti környezetet, a szellem szép művészeti foglalatává dolgozza ki, s a szelleminek belső jelentését e külsőbe utalóan beleformálja. A klasszikus eszmény ezzel szemben megfelel az abszolútum ábrázolásának annak önállóan magában nyugvó külső realitásában; míg a romantikus művészet tartalma és formája a lélek és érzés szubjektivitása a maga végtelenségében és véges különlegességében.

E felosztási alap szerint mármost az egyes művészetek rendszere a következőképpen tagolódik.

Először is előttünk áll az *építészet* mint maga a dolog által megalapozott kezdet. Az építészet a művészet kezdete, mivel a művészet a maga kezdeteiben általában nem találta meg sem a kellő anyagot, sem a megfelelő formát szellemi tartalmának ábrázolására, s ennélfogva meg kell elégednie az igazi megfele-

lés puszta *keresésével* s a tartalom és ábrázolási mód külsőlegességével. Ennek az első művészetnek anyaga az önmagában nem-szellemi, a nehéz és csak a nehézkedés törvényei szerint alakítható anyag; formája a külső természet alakulatai, szabályszerűen és szimmetrikusan a szellem puszta külső reflexévé, egy műalkotás totalitásává összekapcsolva.

A *második* művészet a *szobrászat*. Elve és tartalma a szellemi egyéniség mint klasszikus eszmény, úgyhogy a belső és szellemi a szellemben immanens testi megjelenésben fejeződik ki, amelyet itt a művészetnek valóságos művészeti létezésben kell ábrázolnia. Anyaga ezért ugyancsak még a nehéz anyag ennek térbeli totalitásában, anélkül azonban, hogy ezt pusztán a nehézségére és ennek természeti feltételeire való tekintettel a szerves és szervetlen világ formái szerint szabályszerűen megformálná, vagy láthatóságára vonatkozóan a külső megjelenés puszta látszatává fokozná le s lényegileg magában különlegessé tenné. A tartalom által meghatározott *forma* azonban itt a szellem reális elevensége, az emberi alak és ennek a szellem leheletétől áthatott objektív szervezete, amelynek az isteni önállóságát fenséges nyugalmában és csendes nagyságában, a cselekvés, az összeütközések és tűrések meghasonlottságától és korlátozásától érintetlenül, adekvát megjelenéssé kell alakítania.

Harmadszor azokat a művészeteket, amelyek a szubjektivitás bensőlegességének megformálására hivatottak, végső totalitássá kell összefoglalnunk.

Ennek az utolsó egésznek *kezdete* a *festészet*, mivel magát a külső alakot teljesen ama *bensőnek* kifejezésévé teszi, amely most a környező világon belül nemcsak az abszolútum magában való eszményi zártságát ábrázolja, hanem az abszolútumot magánvalósága szerint szubjektívan is szemlélteti a maga szellemi létezésében, akarásában, érzésében, cselekvésében, másra irányuló tevékenységében és vonatkozásában s ezért szenvedésben, fájdalomban, a halálban is, a szenvedélyek és kielégülések egész körforgásában. Tárgya ezért már nem az isten mint olyan, mint az emberi tudat *objektuma*, hanem maga ez a tudat, isten vagy szubjektív-eleven cselekvésének és szenvedésének valóságában, vagy mint a gyülekezet szelleme, mint a magát érző szellemi, lelki, a maga nélkülözésében, önfeláldozásában, üdvözlésében, élete és működése örömében a létező világ közepett. E tartalom ábrázolásának eszközéül a festészet az *alak* tekintetében felhasználhatja a külső jelenséget általában,

mind a természetet mint olyat, mind az emberi szervezetet, amennyiben ez világosan átcsillogtatja magán a szellemet. — *Anyagul* ellenben nem használhatja fel a nehéz anyagiságot és ennek térbeli teljes egzisztenciáját, hanem önmagában bensőségessé kell tennie ezt az anyagot, ahogyan ezt az alakokkal teszi. Az első lépés, amellyel az érzéki ebben a vonatkozásban segítségére van a szelleminek, egyfelől megszüntetése a reális érzéki jelenségnek: ennek láthatósága a művészet puszta *látszatává* változik át; másfelől a *szín:* ennek különbségei, átmenetei, összeolvadásai létrehozzák ezt az átváltozást. A festészet ennélfogva a lelki tartalom kifejezésére a három térdimenziót összevonja a felületre mint a külsőnek legközelebbeső bensőlegességére, s a színhatással ábrázolja a térbeli távolságokat és alakokat. Mert a festészetnek nem általában a láthatóvá-tevéssel van dolga, hanem a magában különleges jellegű és bensőlegessé tett láthatósággal. A szobrászatban és az építészetben a külső fény teszi láthatókká az alakokat. A festészetben ezzel szemben az önmagában sötét anyagnak önmagában van a benseje, eszmeisége: a fény: az anyag önmagában át van világítva, s a fény éppen ezért önmagában elhomályosult. A fény és a sötétség egysége és eggyéalakulása azonban a szín.

Másodszor a festészet ellentéte egy és ugyanazon szférában a *zene.* Tulajdonképpeni eleme a benső mint olyan, a magában alaktalan érzelem, amely nem képes kifejezni magát a külsőben és ennek realitásában, hanem csak a maga megnyilvánulásában gyorsan eltűnő és önmagát megszüntető külsőlegesség által. *Tartalma* ennélfogva a szellemi szubjektivitás a maga közvetlen, magábanvaló szubjektív egységében, az emberi lélek, az érzés mint olyan; *anyaga* a *hang; formálása* a hangok figurációja, összhangzása, különválása, összekapcsolódása, szembehelyezkedése, ellentmondása és feloldódása, egymástól való mennyiségi különbségeik és művészileg feldolgozott időmértékük szerint.

Végül a *harmadik* a festészet és a zene mellett a beszéd művészete, általában a *költészet,* a szellemnek és szellemként való megnyilvánulásának abszolút igazi művészete. Mert mindazt, amit a tudat elgondol és saját bensejében szellemileg megformál, csak a beszéd képes felfogni, kifejezni és a képzelet elé állítani. Tartalmilag ennélfogva a költészet a leggazdagabb, legkorlátlanabb művészet. Amit azonban a szellemi oldalon nyer, azt éppúgy elveszti újra az érzéki oldalon. Mivel ugyanis nem

dolgozik sem az érzéki szemlélet számára, mint a képzőművészetek, sem pedig a pusztán eszmei érzés számára, mint a zene, hanem a bensőben kialakított szellemi jelentéseit csupán maga a szellemi képzelet és szemlélet számára akarja megalkotni, azért az *anyagnak,* amellyel kifejezi magát, már csak olyan értéket tulajdonít, mint egy — bár művészileg kezelt — *eszköznek,* amely által a szellem szól a szellemhez, s nem megy olyan érzéki létezés számba, amelyben a szellemi tartalom képes lenne magának megfelelő realitást találni. Ez az eszköz az eddig tárgyaltak közül csak a *hang* lehet, mint az az érzéki anyag, amely viszonylag még a legjobban megfelel a szellemnek. A hangnak azonban önmagában itt már nincs érvényessége, mint a zenében, úgyhogy alakításában kimerülhetne a művészet egyetlen lényeges célja, hanem megfordítva: egészen megtelik a szellemi világgal, a képzelet és szemlélet meghatározott tartalmával, s e tartalomnak pusztán külső megjelöléseként jelenik meg. Ami mármost a költészet *alakításmódját* illeti: e tekintetben a totális művészetnek mutatkozik azáltal, hogy a maga területén megismétli a többi művészetet, ami a festészetben és a zenében csak viszonylagosan történik.

Egyfelől ugyanis mint *epikai* költészet az *objektivitás* formáját adja tartalmának; ez az objektivitás itt nem kap ugyan külső egzisztenciát is, mint a képzőművészetekben, de mégis olyan világ, amelyet a képzelet az objektívnak formájában fog fel s a belső elképzelés számára objektívként ábrázol. Ez a tulajdonképpeni beszédnek mint olyannak sajátja: kielégül magában a tartalmában és ennek a beszéd által való kifejezésében.

Másfelől azonban a költészet megfordítva éppannyira *szubjektív* beszéd is, a benső, amely mint *benső* mutatkozik meg, *líra,* mely segítségül hívja a zenét, hogy mélyebben hatoljon az érzésbe és a kedélybe.

Végül *harmadszor* a költészet továbbmegy olyan magában zárt *cselekményen* belül való beszédhez, amely egyrészt objektív ábrázolást nyer, másrészt kifejezi ennek az objektív valóságnak bensejét, s ezért testvériesülhet zenével és taglejtéssel, mimikával, tánccal stb. Ez a *drámai* művészet; benne az egész ember reprodukálva ábrázolja az ember által produkált műalkotást.

Ez az öt művészet a reális, valóságos művészetnek önmagában meghatározott és tagolt rendszere. Rajtuk kívül persze vannak még más, tökéletlen művészetek, kertészet, tánc stb.; eze-

ket azonban csak alkalmilag kell majd megemlítenünk. Mert a filozófiai tárgyalásnak csak a fogalmi különbségekhez kell tartania magát, s az ezeknek megfelelő igazi alakulatokat kell kifejtenie és felfognia. A természet és a valóság általában nem marad ugyan e meghatározott elhatárolásoknál, hanem tágabbkörű szabadsággal eltér tőlük, s ebben a tekintetben elég gyakran hallhatjuk dicsérni azt, hogy a zseniális alkotásoknak éppen az ilyen eltérések fölé kell emelkedniök; azonban ahogyan a természetben a korcsfajták, a kétéltűek, az átmenetek nem a természet jelességéről és szabadságáról tanúskodnak, hanem csupán abbeli tehetetlenségéről, hogy nem tudja megőrizni a dologban magában megalapozott, lényeges különbségeket, hanem hagyja, hogy külső tényezők és behatások által elsatnyuljanak, úgy vagyunk a művészetben is az ilyen középfajokkal, bár ezek még nyújthatnak némi örvendeteset, bájost, érdemest, ha nem is teljesen tökéletest. —

Ha most e bevezető megjegyzések és áttekintések után az egyes művészetek speciálisabb vizsgálatára térünk rá, mindjárt egy másik szempont ejt zavarba. Mert miután eddig a művészettel mint olyannal foglalkoztunk, az eszménnyel és azokkal az általános formákkal, amelyekké *fogalma* szerint fejlődik az eszmény, most át kell lépnünk a művészet konkrét létezésébe, és ezzel az empirikusba. Itt csaknem úgy van, mint a természetben: ennek általános körei felfoghatók ugyan szükségszerűségükben, de valóságos érzéki létezésükben az egyes alakulatok és fajaik olyan gazdag változatosságot mutatnak mind a vizsgálatnak kínálkozó oldalaikban, mind abban az alakjukban, amelyben egzisztálnak, hogy egyrészt a legkülönfélébb álláspontot lehet velük szemben elfoglalni, másrészt, mint látszik, a filozófiai fogalom, ha egyszerű különbségeinek mértékét akarjuk alkalmazni, nem lehet elégséges, s a felfogó gondolkodás nem juthat lélegzethez ekkora bőség láttán. Ha azonban megelégszünk a puszta leírással és külsőséges reflexiókkal, ez megint csak nem áll összhangban célunkkal, a tudományos-rendszeres kifejtéssel. Mindehhez járul még az a nehézség, hogy minden egyes művészet most már külön tudományt követel meg a maga számára, mivel az egyre növekvő műkedveléssel a művészetre vonatkozó ismeretek köre mind gazdagabbá és tágabbá vált. A dilettánsoknak ezt a műkedvelését azonban korunkban egyfelől maga a filozófia tette divatossá, amióta azt állítják, hogy a művészetben található meg a tulaj-

donképpeni vallás, az igaz és abszolút, s hogy a művészet magasabbrendű, mint a filozófia, mivel nem elvont, hanem az eszmét egyszersmind a realitásban és a konkrét szemlélet és érzés számára foglalja magában. Másrészt manapság az előkelőséghez tartozik a művészetben, hogy az ember a legapróbb részletek ilyen bőségével foglalkozzék, és erre nézve mindenkitől megkövetelik, hogy valami új dolgot vegyen észre. Az ilyen műértő foglalkozás egy fajta tudós semmittevés, amelynek nem kell túlságosan sokat vesződnie. Mert nagyon kellemes dolog műalkotásokat nézegetni, a közben esetleg felmerülő gondolatokat és reflexiókat felfogni, másoknak idevágó szempontjait megismerni, úgyhogy így az ember maga is műbírálóvá és műértővé válik. Mármost minél inkább gyarapodtak az ismeretek és a reflexiók azáltal, hogy mindenki maga is ki akart találni valami sajátszerűt és önállót, annál inkább megkívánja minden különös művészet, sőt ennek minden egyes ága, hogy egészen külön tárgyalják. Emellett azután a történeti elem is, amelyet szükségképp bele kell venni, még tudományosabbá és hosszadalmasabbá teszi a műalkotások vizsgálatát és méltatását. Végül sokat, nagyon sokat kellett újra meg újra látnunk, hogy hozzászólhassunk valamely művészeti szak részleteihez. Mármost én több dolgot láttam ugyan, de mégsem mindazt, ami szükséges volna ahhoz, hogy teljes részletességgel beszélhessek az anyagról. Mindezeknek a nehézségeknek azzal az egyszerű kijelentéssel vetünk véget, hogy célunkon belül egyáltalán nem is az a fontos, hogy művészeti ismereteket tanítsunk s tudós történeti adatokkal hozakodjunk elő, hanem csupán az, hogy filozófiailag megismerjük a dolog lényeges, általános szempontjait, s vonatkozásukat a szépnek eszméjére, amint ez megvalósul a művészet érzéki közegébe. S ebben a célban végül is nem zavarhat bennünket a művészeti alakulatoknak előbb jelzett sokoldalúsága, mert e sokféleség ellenére itt is magának a dolognak fogalomszerű lényege a vezető szempont, s habár az megvalósulásának eleme által gyakran esetlegességekbe vész is, mégis vannak pontok, ahol éppannyira világosan jelentkezik. Ezeknek az oldalaknak a felfogása és filozófiai kifejtése az a feladat, amelyet a filozófiának teljesítenie kell.

AZ ÉPÍTÉSZET

A művészet azzal, hogy tartalmának a valóságos létezésben meghatározott egzisztenciát ad, *különös* művészetté válik, s ezért csak most beszélhetünk reális művészetről s ezzel a művészet *valóságos* kezdetéről. A különösséggel azonban, amennyiben a szép és a művészet eszméjének objektivitását kell megvalósítania, mindjárt meg van adva fogalma szerint a különösnek *totalitása*. Ha tehát itt, a különös művészetek körében, legelőször az építőművészetet tárgyaljuk, ennek nemcsak az az értelme kell hogy legyen, hogy az építészet az a művészet, amelyet a fogalmi meghatározásnál fogva kell először tárgyalni, hanem éppannyira ki kell tünnie annak is, hogy azért tárgyaljuk első helyen, mert az *egzisztencia* szerint is az első művészet. Ha azonban arra a kérdésre válaszolunk, mi volt a kezdete a szépművészetnek a fogalom és a realitás szerint, teljesen kizárhatjuk mind az empirikus-történetit, mindazokat a külsőséges reflexiókat, sejtéseket és természetes képzeteket, amelyeket oly könnyen és sokféleképpen alkothat magának erről az ember.

Rendszerint ugyanis megvan bennünk az az ösztön, hogy egy dolgot a maga kezdetén idézzük szemünk elé, mert a kezdetben mutatkozik meg legegyszerűbb mivoltában. Emellett a háttérben megmarad az a homályos képzetünk, hogy ebben az egyszerűségben feltárul a dolog fogalma és eredete; s az ilyen kezdet kialakulását addig a fokig, amelyről tulajdonképp szó van, éppoly könnyen megérteti azután az a triviális kategória, hogy ez a fejlődés *lassanként* erre a fokra hozta a művészetet. Az egyszerű kezdet azonban tartalma szerint magában annyira jelentéktelen valami, hogy teljességgel esetlegesnek kell látszania a filozófiai gondolkodás számára, noha éppen ezért a közönséges tudat annál érthetőbbnek veszi az ilyen módon való keletkezést. Így például a festészet eredetének magya-

rázatára elmondják annak a leánynak történetét, aki megrajzolta szendergő kedvese árnyképének körvonalait; az építőművészet kezdetéül éppígy majd egy barlangot, majd egy fatönköt stb. említenek. Efféle kezdetek annyira érthetők magukban, hogy a keletkezés további magyarázatára látszólag nincs szükség. Különösen a görögök sok bájos történetet találtak ki nemcsak a szépművészet, hanem az erkölcsi intézmények és egyéb életviszonyok kezdeteire vonatkozóan is, s bennük kielégült az a szükséglet, hogy az ember *el tudja képzelni* az első keletkezést. Az ilyen kezdetek nem történetiek, s mégsem az a céljuk, hogy a *fogalomból* értessék meg a keletkezés módját, hanem a magyarázat módja megáll a történeti úton belül.

FELOSZTÁS

Minekünk mármost a kezdetet úgy kell megállapítanunk a művészet fogalmából, hogy a művészet első feladata: alakítani az önmagában objektívat, a természet talaját, a szellem külső környezetét, s ezzel beleformálni egy olyan jelentést és formát a bensőség nélkülibe, amely ennek számára külsőleges marad, mivel nem magában az objektívban benne lakozó forma és jelentés. Az a művészet, amelyre ez a feladat vár, mint láttuk, az építészet; ez korábban találta meg első kialakulását, mint a szobrászat vagy a festészet és a zene.

Ha most az építőművészet legkorábbi kezdetei felé fordulunk, akkor legközelebb eső a kunyhó mint az ember lakása, a templom mint az istennek és gyülekezetének körülfogása az, amit el lehetne fogadni mint kezdetet. E kezdet közelebbi meghatározására azután annak az *anyagnak* különbségét vették szemügyre, amellyel építeni lehetett, s azon vitatkoztak, hogy az építészet a faépületből indult-e ki, ahogyan ezt Vitruvius gondolja, akit hasonló kijelentésében Hirt is szem előtt tart, vagy a kőépületből. Ez az ellentét természetesen fontos, mert nemcsak a külső anyagra vonatkozik, mint az első tekintetre látszhatnék, hanem ezzel a külső anyaggal lényegileg összefüggnek az építészeti alapformák, valamint díszítésük módja is. Mégis mellőzhetjük azonban ezt az egész különbséget mint csupán alárendelt oldalt, mert inkább az empirikust és esetlegest illeti, s fontosabb pont felé fordulhatunk.

A háznál, a templomnál és egyéb épületeknél ugyanis a lényeges mozzanat, amelyen itt múlik a dolog, az, hogy az ilyen építmények puszta *eszközök*, amelyek külső célt feltételeznek. A kunyhó és az istenháza feltételezik a lakót, az embert, az istenképeket stb., amelyek részére építik őket. Mindenekelőtt tehát van egy szükséglet, mégpedig a művészeten kívül eső szükséglet, amelynek célszerű kielégítése nem a szépművészetre tartozik s még nem hoz létre műalkotásokat. Az embernek ahhoz is van kedve, hogy ugrándozzék, énekeljen; szükségét érzi a szóbeli közlésnek, de azért beszéd, ugrándozás, kiáltozás és éneklés még nem költészet, tánc és zene. Ámde ha azon az építészeti célszerűségen belül, amely bizonyos szükségleteknek, részint a mindennapi élet, részint a vallásos kultusz vagy az állam szükségleteinek kielégítésére szolgál, mutatkozik is a művészi alak és szépség utáni vágy, mégis az építőművészetnek e fajtájánál mindjárt egy *megosztást* kapunk. Az egyik oldalon áll az ember, a szubjektum, vagy az isten képe mint lényeges *cél;* számára a másik oldalon az építészet csak a környezetnek, a bekerítésnek stb. *eszközét* szolgáltatja. Ilyen megosztás magában nem lehet a kezdet, mert az természeténél fogva a *közvetlen,* egyszerű, nem pedig ilyen viszonylagosság és lényeges vonatkozás; hanem olyan pontot kell keresnünk, ahol nem jelentkezik még ilyen különbség.

Ebben a tekintetben már korábban mondottam, hogy az építőművészet megfelel a *szimbolikus* művészeti formának, s mint egyes művészet ennek az elvét valósítja meg a legsajátszerűbben, mert az építészet általában csak arra képes, hogy a beléplántált jelentéseket csupán a környezet külsőségében jelezze. De ha nem fogadjuk el, hogy már kezdetben megvolt ez a különbség, hogy az ember vagy a templomkép a körülfogásnak magáértvaló célja, az épület pedig e cél megvalósítása, akkor olyan építmények után kell néznünk, amelyek szoborművekhez hasonlóan *magukban, önállóan* állnak, s jelentésük nem egy *másik* célban és szükségletben van, hanem azt *önmagukban* hordják. Ez rendkívül fontos pont, amelyet még sehol sem találtam kiemelve, habár a dolog fogalmában rejlik, s egyedül adhat felvilágosítást a különféle külső alakulatokról s vezérfonalat az építészeti formák útvesztőjében. Az ilyen önálló építőművészet azonban éppannyira különbözni is fog újra a szobrászattól azáltal, hogy mint építészet nem hoz létre olyan alkotásokat, amelyeknek jelentése az önmagában szellemi és

szubjektív, és önmaga elve annak, hogy ez a bensőnek teljesen megfelelően jelenik meg, hanem olyan műveket alkot, amelyek külső alakjukban csak szimbolikusan tudják kifejezni a jelentést. Ezáltal azután az építészetnek ez a fajtája mind tartalma, mind ábrázolása szerint *valójában szimbolikus* jellegű.

Mint e foknak elvével, úgy vagyunk *ábrázolásmódjával* is. Itt sem elegendő a fa- és kőépítés puszta különbsége, amennyiben ez különös vallási vagy egyéb emberi célokat szolgáló tér elhatárolására és körülfogására utal, mint házak, paloták, templomok stb. esetében. Ilyen tér létrejöhet vagy már magukban szilárd, egységes tömegek kivájása, vagy megfordítva, környező falak és mennyezetek készítése által. Egyikükkel sem kezdődhetik az önálló építőművészet; ezt ennélfogva mint szervetlen szobrászatot jellemezhetjük; önmagukban létező képződményeket rak ugyan egymásra, de ezzel nem szabad szépségre és a szellemnek neki megfelelő testi alakban való megjelenésére törekszik, hanem általában csak szimbolikus formát állít fel, amelynek önmagában egy képzetet kell jeleznie és kifejeznie.

Ennél a kiinduló pontnál azonban nem állhat meg az építészet. Mert hivatása éppen abban rejlik, hogy a magában már meglevő szellem, az ember számára vagy az általa objektív módon kialakított és felállított istenképei számára átformálja a külső természetet mint magából a szellemből a művészet által szépséggé alakított körülfogást; ez már nem önmagában hordja jelentését, hanem ezt egy másikban, az emberben, az ember családi, állami, kultikus szükségleteiben és céljaiban találja meg, s ezért feladja az építmények önállóságát.

Ebből a szempontból az építészet *továbbfejlődését* abban láthatjuk, hogy a cél és eszköz fentebb már említett különbségét elkülönítve lépteti előtérbe, s az ember számára vagy az isteneknek objektív módon, a szobrászat által megalkotott egyéni emberalakja számára jelentésének megfelelő architektonikus hajlékot, palotákat, templomokat stb. épít.

A fejlődés *vége* harmadszor egyesíti a két mozzanatot, s ezért e szétváláson belül egyúttal mint magában önálló jelenik meg.

Ezekből a szempontokból adódik az egész építőművészet felosztásaként a következő tagolódás, amely magában foglalja mind magának a dolognak fogalmi különbségeit, mind történelmi fejlődésüket:

Először a tulajdonképpeni *szimbolikus* vagy *önálló* építészet.

Másodszor a *klasszikus* építészet; ez a magáértvaló egyéni szellemit alakítja, az építőművészetet ellenben megfosztja önállóságától, s azzá fokozza le, hogy művészileg megformált szervetlen környezetet készítsen a maguk részéről most önállóan megvalósított szellemi jelentések számára.

Harmadszor a *romantikus,* az úgynevezett mór, gótikus vagy német építészet; bár ebben házak, templomok, paloták szintén csak lakások és gyülekező helyek, a polgári és vallási szükségletek s a szellem foglalkozásai számára, mégis megfordítva önállóan is alakulnak és emelkednek, mintegy nem törődve ezzel a céllal.

Ha tehát az építészet, alapjellege szerint, teljességgel szimbolikus jellegű marad is, mégis a tulajdonképpeni szimbolikus, klasszikus és romantikus művészeti forma határozza azt meg közelebbről, s ezek a művészeti formák itt fontosabbak, mint a többi művészetben. Mert a szobrászatban a klasszikus, a zenében és a festészetben a romantikus olyan mélyen hatja át e művészetek egész elvét, hogy csak többé vagy kevésbé szűk mozgási tér marad a többi művészeti forma típusának kifejlődésére. Végül a költészetet, noha a legtökéletesebben képes a művészeti formák egész lépcsőzetét műalkotássá alakítani, mégsem a szimbolikus, klasszikus és romantikus költészet különbsége szerint kell felosztanunk, hanem a számára mint különös művészet számára sajátlagos tagolódás szerint epikai, lírai és drámai költészetre. Az építészet viszont a külsőlegesség művészete, úgyhogy itt abban állnak a lényeges különbségek, hogy ennek a külsőlegesnek önmagában van-e a jelentése, vagy eszközül használják-e egy számára más célra, vagy e függésében egyszersmind önállónak mutatkozik-e. Az első eset egyezik a szimbolikussal mint olyannal, a második a klasszikussal, mivel itt a tulajdonképpeni jelentés magában nyer ábrázolást, s így a szimbolikus csak mint pusztán külső környezet fűződik hozzá, ahogyan ez benne van a klasszikus művészet elvében; a kettőnek egyesülése pedig a romantikussal párhuzamos, amennyiben a romantikus művészet felhasználja ugyan a külsőlegest a kifejezés eszközéül, ebből a realitásból azonban visszahúzódik magába, s ennélfogva felszabadíthatja ismét az objektív létezést önálló alakításra is.

AZ ÖNÁLLÓ SZIMBOLIKUS ÉPÍTÉSZET

A művészet első eredeti szükséglete az, hogy az ember a szellemből fakadó képzetet, gondolatot mint a maga művét alkossa meg és állítsa maga elé, mint ahogy a nyelvben képzeteket mint olyanokat közöl az ember és tesz érthetőkké mások számára. A nyelvben azonban a közlés eszköze jel csupán, tehát egészen önkényes külsőlegesség. A művészet ezzel szemben nem használhat csak puszta jeleket; ellenkezőleg: megfelelő érzéki jelenvalóságot kell adnia a jelentéseknek. Egyfelől tehát az érzékileg létező műalkotásnak belső tartalmat kell magába zárnia, másfelől ezt a tartalmat úgy kell ábrázolnia, hogy fel lehessen ismerni, hogy maga ez a tartalom is, alakja is, nem csupán a közvetlen valóság realitása, hanem a képzeletnek és szellemi művészeti tevékenységének terméke. Ha például valóságos, eleven oroszlánt látok, ennek egyedi alakja ezt a képzetet kelti: oroszlán, egészen olyan, mint egy ábrázolt oroszlán. A képmásban azonban még több rejlik; azt mutatja, hogy az alak a képzeletben volt, az emberi szellemből és ennek alkotó tevékenységéből származott, úgyhogy már nem egy tárgy képzetét kapjuk, hanem egy emberi képzet képzetét. Ámde, hogy egy oroszlán, egy fa mint olyan, vagy valamely más egyes tárgy e reprodukcióhoz jusson, nem eredeti szükséglete a művészetnek; ellenkezőleg azt láttuk, hogy a művészet, különösen a képzőművészet épp zárul az ilyen tárgyak ábrázolásával, hogy rajtuk mutassa meg a látszatkeltés szubjektív ügyességét. Az eredeti érdeklődés arra irányul, hogy az ember az eredeti objektív szemléleteket, az *általános* lényeges gondolatokat önmagának és másoknak szeme elé hozza. A népek ilyen szemléletei azonban eleinte elvontak és önmagukban határozatlanok, úgyhogy az ember, hogy elképzelhetőkké tegye őket a maga számára, a magában éppoly elvontat, az anyagit mint olyat, a tömeg-

szerűt és sulyosat ragadja meg, amely meghatározott alakra képes ugyan, de nem magában konkrét és igazán szellemi alakra. A tartalomnak és annak az érzéki realitásnak a viszonya, amely által a tartalom a képzeletből a képzeletbe megy át, ennélfogva pusztán szimbolikus jellegű lehet. Ugyanakkor azonban egy épületnek, amelynek egy általános jelentést kell közölnie másokkal, csupán az a célja, hogy kifejezze ezt a magábanvaló magasabbrendűt, s ezért önálló szimboluma egy teljességgel lényeges, általános érvényű gondolatnak, önmagáért valóságos, bár hangtalan nyelv a szellemek számára. Emez építőművészet alkotásainak tehát önmaguk által kell gondolatokat ébreszteniök, általános képzeteket kelteniök, anélkül, hogy különben már magukban megformált jelentések puszta burkolata és környezete volnának. Ezért azonban nem szabad, hogy a forma, amely ilyen tartalmat átcsillogtat magán, csak jelnek legyen tekinthető, ahogyan pl. nálunk keresztet állítanak a holtaknak, vagy köveket raknak össze ütközetek emlékére. Mert az ilyen jelek alkalmasak ugyan képzetek keltésére, de egy kereszt, egy kőrakás nem önmaga révén utal arra a képzetre, amelyet fel akar kelteni, hanem éppúgy emlékeztethet sok egyébre is. Ez ennek a fokozatnak általános fogalma.

Ebben a tekintetben azt lehet mondani, hogy egész nemzetek nem tudták másként kifejezni vallásukat, legmélyebb szükségleteiket, mint építkezve, vagy legalábbis elsősorban építészeti módon. Lényegileg azonban ez bizonyára csak a Keleten fordul elő, amint kivilláglik abból, amit már a szimbolikus művészeti forma alkalmából láttunk. Vagy teljesen ilyen jellegűek, vagy nagyrészt ebből a jellegből keletkeztek különösen Babilónia, India és Egyiptom régebbi művészetének konstrukciói; ezek részben csak romokban maradtak fenn, amelyek dacolni tudtak minden korral és forradalommal, s mind pusztán fantasztikus voltukkal, mind roppant méreteikkel és tömegeikkel csodálatba és bámulatba ejtenek bennünket. Olyan művek ezek, amelyeknek felépítése a nemzetek egész működését és életét alkotja bizonyos korokban.

Ha azonban e fejezetnek és az idetartozó főalakulatoknak közelebbi *tagozódását* keressük, akkor ebben az építészetben nem indulhatunk ki meghatározott formákból, pl. a ház meghatározott formáiából, mint a klasszikus és a romantikus építészetben, mert itt nem jelölhető meg semmiféle magában szilárd tartalom s ezzel semmiféle szilárd megformálásmód sem olyan

elvként, amely azután továbbfejlődésében a különböző művek körére vonatkoznék. A tartalmul vett jelentések ugyanis, mint a szimbolikusban általában, mintegy alaktalan, általános képzetek maradnak, a természet életének elemi, sokszorosan elkülönült és össze-vissza dobált absztrakciói a szellemi valóság gondolataival keveredve, anélkül, hogy *egy* szubjektum mozzanataiként eszmeileg össze lennének foglalva. Ez az eloldottság rendkívül sokfélékké és változatosakká teszi őket, s az építészet célja csupán abban áll, hogy a szemlélet számára láthatóan kiemelje, szimbolizálja, s emberi munka révén bemutassa majd ezt, majd azt az oldalt. A tartalomnak e sokfélesége miatt ennélfogva itt sem kimerítően, sem rendszeresen nem beszélhetünk róla, s ezért arra kell szorítkoznom, hogy amennyire lehetséges, csupán a legfontosabb mozzanatokat állítsam egy ésszerű tagolódás összefüggésébe.

A vezető szempontok röviden a következők:

Tartalomként teljességgel általános szemléleteket követeltünk, amelyek az egyének és a népek belső támaszát, tudatuk egységpontját alkotják. Így aztán az ilyen magukban önálló építkezések *legközelebbi* célja csupán az, hogy olyan művet emeljenek, amely a nemzet vagy nemzetek egyesülése legyen, olyan hely, amely köré gyülekeznek. Ezzel azonban közelebbről párosulhat az a cél is, hogy magával a megformálás módjával fejezzék ki azt, ami általában egyesíti az embereket: a népek vallásos képzeteit. Ezáltal azután az efféle művek egyúttal határozottabb tartalmat kapnak szimbolikus kifejezésük számára.

Másodszor azonban az építészet nem maradhat meg ebben a kezdeti *totális* rendeltetésben, hanem a szimbolikus alakulatok *egyedi jelleget* öltenek, jelentéseik szimbolikus tartalma pontosabban határozódik meg, s ezáltal formáik is élesebben elkülönülnek egymástól, mint például a lingam-oszlopok, az obeliszkek stb. esetében. Másfelől az építőművészet az ilyen egyedivé váló önállóságában arra kényszerül, hogy átmenjen a *szobrászatba*, állati és emberi alakok szerves formáit vegye fel, ezeket azonban tömegszerűen kolosszálisakká növelje, egymás mellé sorakoztassa, falakat, kapukat, folyosókat illesszen hozzájuk, s ezáltal azt, ami bennük szobrászatszerű, teljességgel építészetszerűen kezelje. Idetartoznak pl. az egyiptomi szfinxek, memnónok és nagy templomépítmények.

Harmadszor a szimbolikus építőművészet kezd átmenetet mutatni a klasszikusba: kizárja magából a szobrászatot és kezd hajlékká válni más jelentések számára, amelyek maguk nem nyertek közvetlenül architektonikus kifejezést.

E fokozatosság közelebbi megmagyarázására néhány ismert főművet említek.

1. A népek egyesülésére szolgáló építészeti művek

»Mi szent?« kérdezi egyszer Goethe egy distichonban, s így felel: »az, ami sok lelket összekapcsol«. Ebben az értelemben azt mondhatjuk, hogy összetartás céljából és mint ez az összetartás, a szent volt az önálló építőművészet első tartalma. Ennek legközelebb eső példáját szolgáltatja a bábeli torony mondája. Az Euphratés tág síkságain az ember roppant építészeti művet emel; közösen építi, s az alkotás közössége egyúttal magának a műnek célja és tartalma lesz. Egy társadalmi szövetségnek ez a megalapítása pedig nem marad pusztán patriarkális egyesülés; ellenkezőleg, a pusztán családi egység épp megszűnt, s a felhőkbe meredő épület ennek a felbomlott korábbi egyesülésnek objektívvá-válása és egy új, átfogóbb egyesülés megvalósulása. Az akkori népek összessége dolgozott rajta, s ahogyan valamennyien összefogtak, hogy ezt az egy mérhetetlen művet létrehozzák, úgy tevékenységük termékének kellett volna lennie annak a köteléknek, amely a feltúrt föld, az összerakott kőtömegek és a földnek mintegy architektonikus megművelése révén egymáshoz kapcsolja őket, ahogyan ezt nálunk az erkölcs, a szokás és az állam törvényes alkotmánya teszi. Az ilyen épület azután egyszersmind szimbolikus: csak jelzi azt a köteléket, amelyet képvisel, mert formájában és alakjában csak külsőlegesen képes kifejezni a szentséget, azt, ami magán- és magáértvalósága szerint egyesíti az embereket. Hogy az ilyen alkotáshoz való egyesülés központjából ismét szétszéledtek a népek, azt szintén elmondja ez a hagyomány.

Egy másik, fontosabb építészeti mű, amelynek már biztosabb történelmi talaja van: *Belus* tornya; erről Hérodotos tudósít bennünket (I, 181. fej.). Hogy mi a viszonya a bibliai toronyhoz, azt nem vizsgáljuk itt. Templomnak a szó mai ér-

telmében nem nevezhetjük ezt az egész építményt, inkább templomkörzetnek; négyzetformájú, minden oldala két stádium hosszú, bejáratul érckapuk szolgálnak. E szentély közepén, beszéli Hérodotos, aki még látta ezt a kolosszális alkotást, egy tömören épített torony emelkedett (belül nem üres, hanem massziv, egy πύργος στερεὸς); hossza és szélessége egy-egy stádium; ezen áll még egy másik, ezen újra egy másik s így tovább, összesen nyolc torony. Kívül köröskörül út vezet fel egészen a csúcsig, s körülbelül felemagasságban van egy pihenőhely padokkal, hogy a felfelé tartók megpihenhessenek. Az utolsó tornyon pedig egy nagy templom áll; a templomban van egy nagy, jól megvetett fekvőhely, s előtte egy aranyasztal. Szobrot azonban nem állítottak fel a templomban és senki sem tartózkodik ott éjszaka, kivéve az odavaló asszonyok egyikét, akit az isten kiválasztott magának valamennyi közül, mint mondják a kaldeusok, ennek az istennek a papjai. Azt is állítják a papok (182. fej.), hogy maga az isten is meglátogatja a templomot és megpihen a fekvőhelyen. Hérodotos azt is beszéli ugyan (183. fej.), hogy lenn a szentélyben is van még egy másik templom, benne az isten nagy ülő aranyszobra és előtte egy nagy aranyasztal, s ugyancsak beszél két nagy oltárról a templomon kívül, amelyeken bemutatják az áldozatokat; mindazonáltal ezt az óriási építményt nem állíthatjuk egy sorba a görög vagy a modern értelemben vett templomokkal. Mert az első hét kocka teljesen tömör, s csak a legfelsőbb, a nyolcadik, tartózkodási helye a láthatatlan istennek, aki ott fenn nem élvezte a papok vagy a gyülekezet imádatát. A szobor lenn volt, az építményen kívül; úgyhogy tehát az egész alkotás tulajdonképpen önállóan emelkedik önmagában, s nem szolgál istentiszteleti célokra, noha már nem puszta elvont egyesülési pont, hanem szentély. A formát itt még a véletlenre bízzák ugyan, vagy csak a szilárdság anyagi alapja határozza meg mint kockát, egyszersmind azonban fellép az a követelmény, hogy olyan jelentést keressenek, amely a műnek mint egésznek közelebbi szimbolikus rendeltetést adhat. Ezt a jelentést, habár Hérodotos nem említi kifejezetten, a tömör emeletek számában kell megtalálnunk. Hét ilyen emelet van, s felettük a nyolcadik az isten éjjeli tartózkodási helye. A hetes szám azonban valószínűleg a hét bolygót és égi szférát szimbolizálja.

Médiában is voltak ilyen szimbolikával épült városok; pl. Ekbatana a hét körfalával, amelyről Hérodotos megemlíti (I.

98. fej.), hogy részben a magaslat miatt, amelynek lejtőjére építették őket, részben szándékosan és művészeti célzattal mindegyik fal magasabb a másiknál, a védősáncok pedig különböző színűek: fehér az első körfalon, fekete a másodikon, a harmadikon bíborszín, a negyediken kék és az ötödiken vörös; de a hatodikon ezüsttel, a hetediken arannyal van bevonva; ez utóbbi körfalon belül állott a királyi vár és őrizték a kincset. »Ekbatana«, mondja Creuzer erről az építkezési módról »Szimbolikájá«-ban (I. 469. l.) »a méd város, közepén a királyi várral, hét körfalával és rajta a hét különböző színű párkánnyal az égbolt szféráit ábrázolja, amelyek körülveszik a napvárat«.

2. *Az építőművészet és a szobrászat között ingadozó építészeti alkotások*

A legközelebbi, amihez most tovább kell mennünk, az, hogy az építészet *konkrétabb* jelentéseket vesz tartalmául, s ezeknek inkább szimbolikus ábrázolására *konkrétabb formákat* is használ: ezeket azonban, akár elszigeteli, akár nagy építményekké állítja össze, mégsem a szobrászat módján, hanem saját önálló területén, architektonikusan alkalmazza. E fok szempontjából mármost jobban bele kell bocsátkoznunk a részletekbe, habár itt nem lehet szó sem teljességről, sem *a priori* fejtegetésről, mivel a művészet, amennyiben műveiben a valóságos történeti világnézetek és vallási képzetek széleskörűsége felé halad tovább, maga is az esetlegességbe vész. Az alapmeghatározás csupáncsak annyi, hogy szobrászat és építészet összekeverednek egymással, noha az építőművészet marad túlsúlyban.

a) Már korábban említettük a szimbolikus művészeti forma kapcsán, hogy a Keleten gyakran a természet általános életerejét, nem a szellemiséget és a tudat hatalmát, hanem a nemzés termékenyítő erejét emelték ki és részesítették tiszteletben. Különösen Indiában volt általános ez a kultusz; Frígiába és Szíriába is eljutott a nagy istennőnek, a megtermékenyítőnek képében — olyan képzet ez, amelyet még a görögök is átvettek. Közelebbről mármost az állati nemzőszerveknek, a fallusznak és lingamnak alakjában ábrázolták és tartották szentnek az általános termékenyítő természeti erő szemléletét. Ez a kultusz főként Indiában terjedt el, de mint Hérodotos beszéli (II. 48. fej.), az egyiptomiak sem idegenkedtek tőle. A Dionysos-ünnepeken legalábbis hasonló dolog fordul elő; »falluszok helyett

azonban« — mondja Hérodotos — »más, egy rőf hosszúságú szobrokat találtak ki, húzásra való fonállal; ezeket az asszonyok hordozzák körül, miközben mindig felemelkedik a szeméremtag, amely nem sokkal volt kisebb a test többi részénél.« A görögök is átvették ezt a kultuszt, s Hérodotos kifejezetten közli (49. fej.), hogy Melampos, aki jól ismerte Dionysos egyiptomi áldozati ünnepét, bevezette a fallusznak az isten tiszteletére való körülhordozását. Főként Indiában mármost a nemzőerőnek a nemzőszervek formájában történő e tiszteletéből építmények is keletkeztek ebben az alakban és jelentésben: roppant nagy oszlopszerű alkotások, kőből, tornyokként tömören felépítve; lenn szélesebbek, mint fenn. Eredetileg öncélúak voltak, tisztelet tárgyai; csak később kezdtek bennünk nyílásokat és üregeket vájni és ezekbe istenképeket állítani, s ez még a görög hermákban, hordozható templomocskákban is fennmaradt. A kiindulópont azonban a kivájatlan indiai fallusz-oszlopok, amelyek csak később oszlottak burokra és magra, s váltak pagodákká. Mert a valódi indiai pagodák, amelyeket lényegileg meg kell különböztetni a későbbi mohamedán és egyéb utánzatoktól, felépítésükben nem a ház formájából indulnak ki, hanem keskenyek és magasak, s első alapformájukat amaz oszlopszerű építményektől kapták. Ugyanezt a jelentést és formát megtaláljuk újra Meru hegyének a fantázia által kibővített szemléletében is: ezt a hegyet habarónak képzelik a tejtengerben, amelyből létrejön a világ. Hasonló oszlopokat említ Hérodotos is; részint a hímvessző formájában, részint a női szeméremrésszel. Létesítésüket Sesostrisnek tulajdonítja (II. 162. fej.), aki hadjáratain mindenütt, minden legyőzött nép körében felállíttatta őket. De Hérodotos idejében a legtöbb ilyen oszlop már nem állott; csak Szíriában látott Hérodotos maga is ilyet (106. fej.). Hogy azonban valamennyit Sesostrisnak tulajdonítja, annak bizonyára csak abban a hagyományban van az alapja, amelyet követ; különben egészen görög értelemben magyarázza őket, a természeti jelentést erkölcsi jelentéssé változtatva át, s ezért azt mondja: »Ha Sesostris a hadjárat folyamán a harcban vitéz népekre akadt, akkor földjükön oszlopokat emelt olyan feliratokkal, amelyek nevét, országának nevét, és azt hirdették, hogy meghódította ezeket a népeket. Ahol viszont ellenállás nélkül győzött, ott e feliraton kívül még egy női szeméremtestet is odarajzoltatott az oszlopokra, hogy kifejezze: ezek a népek gyávák voltak a harcban.«

b) Hasonló művek, amelyek az építészet és a szobrászat között állnak, vannak továbbá főként Egyiptomban. Ide tartoznak például az *obeliszkek;* ezek nem a szerves-eleven természetből, növényektől, állatoktól vagy az emberi alaktól kapják ugyan formájukat, hanem teljesen szabályszerű alakúak; de céljuk szintén nem az még, hogy házul vagy templomul szolgáljanak, hanem szabadon, önmagukban állanak, s a napsugaraktól kapták szimbolikus jelentésüket. »A médek vagy perzsák Mithrasa« — mondja Creuzer (Symb. 2. kiad. 649. l.) — Egyiptom Napvárosában (On-Heliopolisban) uralkodik, s itt egy álma arra készteti, hogy obeliszkeket építsen, úgyszólván kőből való napsugarakat, és betűket véssen rájuk, amelyeket egyiptomiaknak neveznek.« Már Plinius szól az obeliszkeknek e jelentéséről (XXXVI. 14. XXXVII. 8.). A Nap istenségének voltak szentelve, amelynek sugarait állítólag felfogják s egyszersmind ábrázolják. Perzsa szoborműveken is előfordulnak oszlopokból felszálló tűzsugarak: (Creuzer, I. 778.)

Az obeliszkek mellett főként a *memnónokat* kell megemlítenünk. A thébéi nagy memnónszobrok ember alakúak voltak; még látta egyiküket Strabón egészen épségben és egyetlen kőből faragva, míg a másik, amely napkeltekor hangot adott, az ő idejében már csonka volt. Ez két kolosszális ülő emberi alak volt, grandiózus voltuk és tömegszerűségük következtében inkább szervetlenek és architektonikusak, mintsem szoborszerűek, mint ahogy memnónszobrok sorozatosan is előfordulnak, s azáltal, hogy csak ilyen egyforma rendben és nagyságban állnak fenn, a szobrászat célját teljesen az építészet céljával helyttesítik. Hirt (Az építőművészet története. I. 69. l.) a kolosszális zengő szobrot, amelyről Pausanias azt mondja, hogy az egyiptomiak Phamenoph képmásának tekintik, nem egy istenséggel, hanem inkább egy királlyal értelmezi, akinek itt volt az emlékműve, mint Osymandyasnak és másoknak. De ezek a nagyszabású szoborművek bizonyára valami általánosról akarnak határozott vagy határozatlan képzetet adni. Az egyiptomiak és az etiópiaiak tisztelték Memnónt, a hajnal fiát, és akkor áldoztak neki, amikor első sugarait küldi a Nap, s erre a szobor a hangjával üdvözölte az imádkozókat. Így a zengő, hangot adó szobor nem pusztán alakja miatt fontos és érdekes, hanem a léte által eleven, jelentős, kinyilatkoztató, habár ugyanakkor csak szimbolikusan sejtető.

Ahogyan a kolosszális memnón-szobrokkal, ugyanúgy vagyunk a *szfinxekkel;* ezeket már korábban tárgyaltam szimbolikus jelentésük szempontjából. A szfinxeket Egyiptomban nemcsak roppant nagy számban találjuk, hanem a legbámulatosabb nagyságban is. A leghíresebb szfinxek egyike a kairói piramiscsoport közelében áll. Hosszúsága 148 láb, magassága a körmöktől a fejig 65 láb, az elől nyugvó lábak a melltől a körmök csúcsáig 57 láb, s a körmök magassága 8 láb. De ezt a roppant tömeget nem először faragták és azután szállították arra a helyre, amelyet most elfoglal; hanem mikor leástak alapjáig, azt találták, hogy a talaj mészkőből áll, úgyhogy kitűnt, hogy az egész mérhetetlenül nagy mű egyetlen sziklából van kifaragva, amelynek most is egy részét alkotja. Ez a roppant nagy alkotás közelebb van ugyan a tulajdonképpeni szobrászathoz ennek legkoloszálisabb méretében; a szfinxeket azonban éppenannyira sorozatban állították egymás mellé, s ezáltal mindjárt teljesen architektonikus jelleget kapnak.

c) Az ilyen önálló alkotások általában nemcsak elszigetelten állnak, hanem nagy, templomszerű építményekké, labirintusokká, földalatti exkavációkká sokszorozzák, tömegesen alkalmazzák, falakkal veszik körül őket stb.

Ami mármost *először* az *egyiptomi* templomkörzeteket illeti: ezzel a nagy építészettel újabban főként a franciák révén ismerkedtünk meg közelebbről; főjellegzetessége, hogy nyitott konstrukciókból áll; nincs tetőzete, nincsenek kapui, folyosói, hanem falazatok, főleg oszlopcsarnokok és egész oszloperdők között húzódik; legnagyobb kiterjedésű és belülről a legváltozatosabb alkotások, amelyek magukban önállóan hatnak, anélkül, hogy egy istennek vagy az imádkozó gyülekezetnek hajlékául és körülfogásául szolgálnának; éppannyira bámulatba ejtik a képzeletet a kolosszális méreteikkel és tömegeikkel, mint ahogy az egyes formák és alakok magukban lekötik az egész érdeklődést: mint teljességgel általános jelentések szimbólumai épültek, vagy könyveket is helyettesítenek, amennyiben a jelentéseket nem ezek alakításának módjával fejezik ki, hanem a síkfelületekbe vésett írásokkal és képekkel. Egyrészt ezeket az óriási építményeket szoborművek gyűjteményének lehet nevezni; e szoborművek azonban többnyire egy és ugyanazon alak olyan nagy sokaságával és ismétlődésével fordulnak elő, hogy sorokká válnak s épp ennélfogva architektonikus rendeltetésüket csak ebben a sorban és elrendezésben kapják meg; ez

azonban másrészt öncél is és nemcsak teszem gerendázatok és tetőzetek hordozója.

Az efféle nagyobb építmények kövezett úttal kezdődtek; ez — mint Strabón elbeszéli — száz láb széles és háromszor-négyszer olyan hosszú volt. Ennek a folyosónak (*δρόμος*) mindkét oldalán szfinxek álltak, 50—100 láb szélességű sorokban, 20—30 láb magasságban. Most egy nagyszerű díszkapu (*πρόπυλον*) következik, fenn keskenyebb, mint lenn, roppant tömegű pilonokkal, pillérekkel, tízszer-húszszor magasabb egy ember magasságánál; részben szabadon és önállóan, részben falak, díszes ajtófélfák között áll, amelyek szintén magukban szabadon, mivel lenn szélesebbek, mint fenn, ferdén emelkednek 50—60 láb magasságig, anélkül, hogy kapcsolatban állnának harántfalakkal, gerendákat tartanának s így házat alkotnának. Ellenkezőleg, ellentetben olyan függőleges falakkal, amelyek inkább a hordozás rendeltetésére utalnak, azt mutatják, hogy az önálló építészethez tartoznak. Itt-ott memnónok támaszkodnak az ilyen falakhoz, amelyek folyosókat is alkotnak és egészen hieroglifákkal, vagy kőre rótt roppant képekkel vannak borítva, úgyhogy azok előtt a franciák előtt, akik újabban látták őket, nyomott kartonnak tetszettek. Úgy tekinthetők, mint egy könyv lapjai, amelyek e térbeli körülhatárolás által, mint a harangszó, meghatározatlan módon csodálkozásra, tűnődésre, gondolkodásra késztetik a szellemet és a kedélyt. A kapuk többszörösen egymás után következnek és szfinxsorokkal váltakoznak; vagy az általános fallal körülzárt nyitott tér tárul elénk, oszlopfolyosókkal e falak mentén. Azután egy fedett tér következik, amely nem lakásul szolgál, hanem oszloperdő, s oszlopai nem boltozatot, hanem kőlapokat tartanak. E szfinx-folyosók, oszlopsorok, hieroglifákkal borított falazatok után, egy előépítmény után, amelynek szárnyai előtt obeliszkek emelkednek és oroszlánok heverésznek, avagy ismét csak előudvarok után vagy szűkebb folyosókkal körülvéve, kapcsolódik az egészhez a tulajdonképpeni templom, a szentély (*σηκὸς*), amely Strabón szerint közepes nagyságú, s vagy az isten képmását foglalta magában, vagy csak egy állatalakot. Ez az istenség számára készült hajlék olykor monolit volt, ahogyan Hérodotos például a butói templomról azt mondja (II, 155. fej.), hogy egyetlen darabból van kidolgozva magasságban és hosszúságban, az pedig egyforma nagyságú falaknál mindenütt negyven rőfnyi, s mennyezetként is fekszik rajta egy kő négy rőf szélességű

párkányzattal. Általában azonban a szentélyek olyan kicsinyek, hogy gyülekezet nem fér el bennük; de gyülekezet hozzátartozik a templomhoz, különben ez csupán doboz, kincseskamra, szentképek megőrzésének helye stb.

Így húzódnak órák hosszat ezek az építmények, a legelképesztőbb dimenziójú állatalakok, memnónok, roppant kapuk, falak, oszlopok sorai, majd tágabban, majd szűkebben, egyedülálló obeliszkek stb., úgyhogy az ember olyan nagy bámulatra méltó emberi alkotások között jár, amelyeknek részben csak speciálisabb céljuk van a kultusz különböző aktusaiban, s ezek a feltornyosított kőtömegek mondják meg és nyilatkoztatják ki neki, hogy mi az isteni. Mert közelebbről tekintve ezekbe az építményekbe egyúttal mindenütt szimbolikus jelentések vannak beleszőve; úgyhogy a szfinxek, memnónok száma, az oszlopok és folyosók helyzete az év napjaira, az állatöv tizenkét jegyére, a hét bolygóra, a holdjárás nagy szakaszaira stb. vonatkoznak. Egyrészt a szobrászat itt még nem szakadt el az építészettől, másrészt meg úgy kezelik a tulajdonképpeni architektonikust, az oszlopok, a falak, a lépcsőfokok stb. méreteit, távolságait, számát, hogy ezeknek az arányoknak tulajdonképpeni célja nem önmagukban, szimmetriájukban, euritmiájukban és szépségükben van, hanem szimbolikus jelentésük határozza meg őket. Ezáltal ez az építés és alkotás öncélnak mutatkozik, mert maga is kultusz, amelyhez nép és király egyesül. Sok alkotás, mint csatornák, a Möris-tó, általában vízi építmények a földművelésre és a Nílus áradásaira vonatkoztak ugyan. Így például Sesostris, mint Hérodotos feljegyzi (II. 108. fej.), elrendelte, hogy az egész országot, amelyben addig lóval és kocsival közlekedtek, ivóvíz céljából szeljék át csatornákkal, s ezzel feleslegessé tette a lovakat és kocsikat. A főművek azonban azok a vallásos építmények maradtak, amelyeket az egyiptomiak ösztönösen tornyosítottak fel, miként a méhek építik sejtjeiket. Tulajdonuk szabályozva volt, többi viszonyaik szintén; földjük végtelenül termékeny, s nem igényelt fáradságos megművelést, úgyhogy a munka szinte csak vetésből és aratásból állott. Más érdekeik és olyan tetteik, amilyeneket egyébként véghezvisznek a népek, nemigen szerepelnek; a papoknak Sesostris tengeri vállalkozásairól szóló elbeszélésein kívül nincsenek feljegyzések tengeri utakról; egészében véve az egyiptomiak erre a saját országukban véghezvitt építkezésre és konstruálásra szorítkoztak. Legnagyszerűbb mű-

veik főtípusa azonban az önálló *szimbolikus* építészet; mert az emberi benső, a szellemi a maga céljaival, külső alakjaival itt még nem ragadta meg önmagát, s nem vált szabad tevékenysége objektumává és termékévé. Az öntudat még nem érett meg gyümölccsé, még nem kész önmagában, hanem forrong, keres, sejt, egyre csak alkot, abszolút kielégülés nélkül s ennélfogva pihenés nélkül. Mert csak a szellemnek megfelelő alakban elégül ki a magában kész szellem, s szab magának határt alkotásában. A szimbolikus műalkotás ellenben többé vagy kevésbé határtalan marad.

Az egyiptomi építőművészet ilyen alakulataihoz tartoznak az úgynevezett *labirintusok* is; oszlopsoros udvarok, köröskörül falazatok között rejtélyesen kanyargó utak; de ezek nem azért olyan összekuszáltak, hogy a kijárat megtalálásának gyerekes feladata elé állítsák az embert, hanem azért, hogy elgondolkodva járjon szimbolikus talányok között. Mert czeknek az utaknak, mint már fentebb jeleztem, menetükben az égitestek pályáját kellett utánozniok és bemutatniok. Részben a föld felett, részben a föld alatt épültek; a folyosókon kívül roppant kamrákkal és termekkel vannak ellátva, amelyeknek falait hieroglifák borítják. A legnagyobb labirintus, amelyet Hérodotos maga is látott, a Möris-tó közelében volt. Hérodotos azt mondja (II. 148. fej.), hogy nagyobbnak találta, mintsem szavakkal leírni lehetne, s felülmúlja még a piramisokat is. Az építményt a tizenkét királynak tulajdonítja, s a következőképp írja le. Az egész épületet egy és ugyanazon fal veszi körül; két emeletből áll, egy földalattiból és egy földfelettiből. Összesen háromezer helyiséget foglaltak magukban, ezerötszázat mindegyik. A felső emelet — Hérodotosnak csak ezt volt szabad megtekintenie — tizenkét, egymás mellett fekvő udvarra oszlott, hat észak és hat dél felé nyíló, egymással szembenálló kapuval, s minden udvar oszlopsorral volt körülvéve, fehér, pontosan kifaragott kőzetből. Az udvarokból, mondja továbbá Hérodotos, a szobákba jut az ember, a szobákból a termekbe, a termekből más helyiségekbe, s a szobákból az udvarokba. Ezt az utóbbi adatot Hirt véleménye szerint (Az ókori építőművészet története. I. 75. l.) csak annak a ténynek közelebbi meghatározására közli Hérodotos, hogy a szobák legközelebb feküdtek az udvarterek felé. A labirintus-folyosókról azt mondja Hérodotos, hogy a fedett tereken átvezető sok folycsó és az udvarok közötti sokféle kanyarulat ezerszeres bámulattal töl-

lötték el. Plinius leírása szerint (XXXVI. 19.) homályosak, idegen számára tekervényeik miatt fárasztók, s az ajtók kinyitásakor mennydörgésszerű robaj keletkezik bennük; Strabónból pedig, aki Hérodotoshoz hasonlóan fontos szemtanú, szintén kiviláglik, hogy az útvesztők az udvarterek körül húzódtak. Kiváltképp az egyiptomiak építettek ilyen labirintusokat, de az egyiptomi labirintus utánzataként Kréta szigetén is található hasonló, bár kisebb labirintus, úgyszintén a Morea félszigeten és Málta szigetén.

Ámde ez az építőművészet egyrészt kamrával és termeivel már a házszerűséghez közeledik, másfelől Hérodotos állítása szerint a labirintus földalatti részének, amelybe neki nem volt szabad belépnie, az volt a rendeltetése, hogy az építők, valamint szent krokodilusok temetkezési helyéül szolgáljon, úgyhogy itt csupán útvesztők képviselik a tulajdonképpeni önálló szimbolikust: ezért ezekben a művekben átmenetet láthatunk a szimbolikus építészetnek ahhoz a formájához, amely már magától kezd közeledni a klasszikus építőművészethez.

3. Átmenet az önálló építészetről a klasszikus építészetre

Bármilyen bámulatosak is az imént vizsgált konstrukciók, mégis még hatalmasabbnak és csodálatosabbnak kell, hogy tűnjék nekünk a hinduk és az egyiptomiak földalatti építészete, amely sokszorosan közös sajátja a keleti népeknek. Mindaz, ami nagyot és nagyszerűt ebben a vonatkozásban a föld felett találunk, nyomába sem léphet annak, ami Indiában, Salsettében, Bombayval szemben és Ellorában, Felső-Egyiptomban és Núbiában a föld alatt van. Ezekben a csodálatos exkavációkban először mutatkozik meg a *körülfogás* közelebbi szükséglete. — Hogy az emberek barlangokban kerestek oltalmat, ott laktak, hogy egész néprészeknek nem volt más lakásuk, ez a szükséglet kényszerűségéből folyik. Ilyen üregek voltak a zsidók országának hegységeiben, ahol sok emeleten ezrek találtak helyet. Így a Harz-hegységben is a Rammelsbergben Goslar mellett voltak még kamrák, ahová elbújtak az emberek és készleteiket mentették.

a) Egészen másjellegűek azonban az említett hindu és egyiptomi földalatti építmények. Egyrészt gyülekező helyekül,

földalatti dómokul szolgáltak, s olyan konstrukciók, amelyeknek célja vallásos bámulat keltése és a szellem koncentrációja, szimbolikus jellegű célzásokat tartalmazó berendezésekkel, oszlopsorokkal, szfinxekkel, memnónokkal, elefántokkal, kolosszális bálványképekkel, amelyeket a sziklából kifaragtak és meghagytak a kőzet alaktalan egészével való összenőttségében, csakúgy, ahogyan az oszlopokat is az üregekben vájták ki. Elől a sziklafalnál ezek az építmények olykor teljesen nyitottak voltak, mások részben teljesen sötétek és csak fáklyákkal megvilágíthatók, részben esetleg felül nyitottak.

A földfeletti építményekhez viszonyítva az ilyen kivájások eredetibbeknek látszanak, úgyhogy a roppant nagy földfeletti berendezések csak a földalattiak utánzásainak és földfeletti kivirágzásainak tekinthetők. Mert itt nem pozitív értelemben építettek, hanem csak negatív értelemben elvettek. Befészkelni, beásni magát — természetesebb valami, mint kiásni, az anyagot mégcsak megkeresni, felhalmozni és megformálni. Ebben a tekintetben elképzelhetjük, hogy a barlang előbb keletkezett, mint a kunyhó. A barlang nem elhatárolás, hanem kitágítás, vagyis olyan kitágítás, amely elhatárolássá és körülfogássá válik, amelynél a körülfogás már megvan. A földalatti építés ennélfogva inkább a meglevőből indul ki, s amennyiben a főtömeget meghagyja olyannak, amilyen, még nem emelkedik olyan szabadon, mint a földfeletti építés. Számunkra azonban ezek az építmények, bármennyire is szimbolikus jellegűek, már egy további fokhoz tartoznak, mivel nem állnak többé olyan önállóan szimbolikusan itt, hanem céljuk már a körülfogás, a falazat, a mennyezet, s ezeken belül vannak felállítva a szimbolikusabb alkotások mint olyanok. A görög és újabb értelemben vett templomszerű, házszerű itt mutatkozik legtermészetesebb formájában.

Ide kell számítanunk továbbá a *Mithras-barlangokat*, habár ezek egészen más vidéken fordulnak elő. Mithras tisztelete és imádása Perzsiából származik, de hasonló kultusz el volt terjedve a római birodalomban is. A párizsi múzeumban pl. van egy nagyon híres féldombormű, amely egy ifjút ábrázol, amint kést döf a bika nyakába; a Capitoliumon Jupiter temploma alatt találták egy mély barlangban. Ezekben a Mithras-barlangokban is vannak boltozatok, folyosók, amelyeknek úgy látszik, az a rendeltetésük, hogy szimbolikusan jelezzék egyrészt a csillagok pályáját, másrészt (mint meg manapság is

a szabadkőműves páholyokban, ahol sok útra vezetik az embert, színjátékot kell látnia stb.) azt az utat, amelyet a léleknek meg kell tennie megtisztulásában; bár ezt a jelentést bizonyára inkább szoborművekben és más munkában fejezik ki, mintsem úgy, hogy az építészet lett volna a fődolog.

Hasonló vonatkozásban megemlíthetjük még a római katakombákat is, amelyeknek eredetileg bizonyára egészen más fogalom volt az alapjuk, mint az, hogy vízvezetékül, temetkezési helyül vagy kloákául szolgáljanak.

b) Határozottabb átmenetet kereshetünk *másodszor* az önálló építészetről a célt szolgáló építészetre azokban az építményekben, amelyeket mint a *holtak hajlékait* részben a földbe ástak, részben a föld felett emeltek.

Különösen az egyiptomiaknál a földalatti és földfeletti építészet kapcsolatos egy halottak-birodalmával, mint ahogy egyáltalán Egyiptomban honosodik meg és található először a láthatatlannak birodalma. A hindu elégeti halottait, vagy úgy hagyja a földön heverni csontjaikat és feloszlani a tetemeket. Hindu szemlélet szerint az emberek istenek vagy istenné, illetőleg istenekké válnak, ahogy épp mondani akarjuk; s az élőknek a halottaktól mint halottaktól való emez éles megkülönböztetésére nem kerül sor. A hindu építmények ezért, ha nem a mohamedanizmusnak köszönik eredetüket, nem a halottak hajlékai, s úgy látszik, általában korábbi korszakhoz tartoznak, mint ama csodálatos barlangok. Az egyiptomiaknál azonban teljes erővel fellép az élőnek és a halottnak ellentéte; a szellemi kezd elválni a nem-szellemitől. A konkrét egyéni szellem felébredése van itt keletkezőben. A halottakat tehát mint valami egyénit megtartják és ezzel megrögzítik és ellenőrzik ama felfogással szemben, mintha a természetibe, az általános tovatűnésbe, elmosódásba és felbomlásba folynának át. Az egyediség a szellemi önálló képzetének elve, mert a szellem csak mint egyén, mint személyiség képes létezni. Ezért kell, hogy a halottak e tiszteletét és megőrzését az első fontos mozzanatnak tartsuk a szellemi egyéniség létezése szempontjából, mivel itt az egyediség az, amelyet nem feladnak, hanem látszólag fenntartanak, amennyiben legalább a testet tisztelik és becsülik mint ezt a természetes, közvetlen egyéniséget. Hérodotos szerint, mint már előbb említettük, az egyiptomiak voltak az elsők, akik azt mondták, hogy az ember lelke halhatatlan; s bármily tökéletlen is itt még a szellemi egyéniséghez

való ragaszkodás, amennyiben a halott állítólag háromezer évig járja végig a szárazföldi, vízi és légi állatok egész körét, s csak azután költözik újra emberi testbe, ebben a felfogásban és a test bebalzsamozásában mégis benne van valamiféle megrögzítése a testi egyéniségnek és a testtől elkülönült magáértvalóságnak.

Így tehát az építőművészetben is fontos, hogy itt bekövetkezik mintegy a szelleminek mint a belső jelentésnek különválása; a belső jelentés magában nyer ábrázolást, míg a testi burok azt pusztán architektonikus körülfogásként állja körül. Az egyiptomiak halotti hajlékai ezáltal ebben az értelemben a legkorábbi templomok; a lényeges, a tisztelet középpontja egy szubjektum, egy egyéni tárgy, amely önmagában látszik jelentősnek, s önmagát fejezi ki, különbözik hajlékától, amelyet így mint pusztán szolgáló burkot konstruálnak meg. Mégpedig nem valóságos ember szükségleteire építettek házat vagy palotát, hanem szükséglet nélküli holtakat, királyokat, szent állatokat fognak körül mérhetetlen konstrukciók.

Ahogyan a földművelés állandó lakóhelyekhez köti a barangoló nomádokat, úgy egyesítik általában a sírok, síremlékek, a halottak kultusza az embereket, s adnak még azoknak is, akiknek egyébként nincs lakóhelyük, nincs körülhatárolt tulajdonuk, gyülekező helyet, szent helyeket, amelyeket megvédenek és nem engednek maguktól elraboini. Így — mint Hérodotos beszéli (II. 126—127. fej.) — a szkíthák pl., ez a le nem települt nép, mindig visszavonultak Darius elől; amikor pedig Darius azt üzente királyuknak: ha a király elég erősnek érzi magát az ellenállásra, akkor vegye fel a harcot; ha nem, ismerje el urának Dariust, akkor Idanthyrsus így válaszolt: nékik nincsenek városaik és szántóföldjeik, nincs mit megvédeniök, mivelhogy Darius semmijüket sem pusztíthatja el; de ha Darius mindenképpen harcot akar, ám ott vannak atyáik sírjai; ezeket közelítse meg Darius és merjen bennük kárt tenni, akkor majd meglátja, harcolnak-e a sírokért, vagy nem.

A legrégibb grandiózus síremlékeket mármost Egyiptomban találjuk: ezek a *piramisok*. Amiért első pillantásra csodálatba ejthetnek ezek a bámulatra méltó konstrukciók, az mérhetetlen nagyságuk, s ez nyomban elgondolkoztat arról, menynyi idő és az emberi erőknek mekkora sokfélesége, tömege és kitartása kellett ahhoz, hogy ilyen kolosszális építményeket befejezzenek. Formájuk ellenben nem mutat egyébként semmi

érdekfeszítőt; néhány perc alatt áttekinthetjük és emlékezetünkbe vessük az egészet. Mivel alakjuk ilyen egyszerű és szabályszerű, sokat vitatkoztak a piramisok céljáról. A régiek, mint például Hérodotos és Strabón már megjelölik ugyan azt a célt, amelyre valóban szolgáltak, de éppúgy régibb és újabb utazók és írók sok meseszerű és tarthatatlan dolgot agyaltak ki. Az arabok erőszakosan kerestek bejáratot, azt remélve, hogy kincseket találnak a piramisok belsejében, de ezek a feltörések, ahelyett, hogy célt értek volna, csak sok pusztítást vittek végbe, anélkül, hogy hozzáférték volna a valódi folyosókhoz és kamrákhoz. Az újabb európai kutatóknak, akik közül különösen a római Belzoni, majd a genuai Caviglia tüntek ki, végül sikerült pontosabban megismerni a piramisok belsejét. Belzoni felfedezte a királysírt a Chephrenés-piramisban. A piramis bejáratai a legszilárdabban el voltak zárva faragott kőkockákkal, s úgy látszik, az egyiptomiak már építés közben igyekeztek szerét ejteni, hogy a bejáratot, ha ismeretes volt is, csak nagy nehézséggel lehessen újból megtalálni és kinyitni. Ez azt bizonyítja, hogy a szándék az volt: a piramisok maradjanak elzárva és ne használják fel újból őket. Bensejükben találtak kamrákat; folyosókat, amelyek mint azok az utak értelmezhetők, amelyeket a lélek megtesz a halál utáni körforgásában és alakcseréjében; nagy termeket, földalatti csatornákat, amelyek hol lefelé ereszkednek, hol emelkednek. A Belzoni-féle királyi sír pl. ily módon a sziklába vésve egy óra hosszat folytatódik; a főteremben egy gránitkoporsó állott, a padlózatba süllyesztve, de csak egy múmia, valószínűleg egy ápisz állati csontjainak maradványát találták benne. Az egész azonban kétségbevonhatatlanul mutatta azt a célt, hogy halotti hajlékul szolgáljon. — Korra, nagyságra és alakra nézve a piramisok különbözők. A legrégibbek inkább csak piramisszerűen egymásra halmozott köveknek látszanak; a későbbiek szabályszerűen épültek; egyesek fenn kissé lelapítottak, mások teljesen csúcsban végződnek; ismét másokon lépcsőfokokat láthatunk, s ezeket Hérodotosnak a Cheops-piramisról adott leírása alapján (Hér., II. 125. fej.) az egyiptomiak építésmódjával magyarázhatjuk, úgyhogy Hirt (Az ókori építőművészet története. I. 55. l.) ezt a piramist is a befejezetlenek közé sorolja. A régebbi piramisokban az újabb francia közlések szerint a kamrák és a folyosók bonyodalmasabbak, a későbbiekben egyszerűbbek, de

egészen hieroglifákkal vannak borítva, úgyhogy teljes lemásolásuk több évig tartana.

Ily módon a piramisok, noha magukban bámulatra méltók, mégis csak egyszerű kristályokká, burkokká válnak, amelyek magvat, egy elhunyt szellemet zárnak magukba, s megmaradó testiségének és alakjának megőrzésére szolgálnak. Ez az elköltözött halott, aki magában nyer ábrázolást, hordozója minden jelentésnek, az építészet pedig, amelynek mint építészetnek eddig önállóan önmagában volt a jelentése, most különválik; ebben a különválásban *célt szolgáló* építészetté lesz, míg a szobrászat azt a feladatot kapja, hogy megformálja a tulajdonképpeni bensőt, habár egyelőre az egyéni alakot még saját közvetlen természetes alakjában múmiaként rögzítik meg. Ezért, ha egészében vizsgáljuk az egyiptomi építőművészetet, egyfelől látjuk az önálló szimbolikus építményeket, másfelől ellenben, különösen mindabban, ami síremlékekre vonatkozik, világosan jelentkezik már az építészetnek az a speciális rendeltetése, hogy puszta körülfogás legyen. Ehhez mármost lényegileg hozzátartozik, hogy az építészet ne csak a földbe ássa be magát, ne csak barlangokat alkosson, hanem szervetlen természetnek mutatkozzék, amelyet emberi kezek építettek oda, ahol céljánál fogva szükség van reá.

Más népek is emeltek ilyen halotti emlékműveket, szent építményeket annak a holttestnek lakhelyéül, amely felett emelkednek. Például Mausolus síremléke Káriában, később Hadrianus síremléke, a mostani Angyalvár Rómában, egy gondos szerkezetű palota egy halott számára, már az ókorban híres alkotások voltak. *Uhden* leírása szerint (Wolff és Buttmann Múzeuma. I. köt. 536. l.) ide tartozik még egy fajtája az olyan halotti emlékműveknek, amelyek berendezésükben és környezetükben isteneknek szentelt templomokat utánoztak kisebb arányokban. Az ilyen templomnak volt kertje, lugasa, kútja, szőlőskertje és voltak kápolnái, amelyekben a portrészobrok istenalakokban voltak felállítva. Különösen a császárság korában építettek ilyen síremlékeket az elhaltak istenszobraival, Apollón, Venus, Minerva alakjában. Ezek az alakok, valamint az egész építmény ezáltal egyszerre egy apoteózisnak és az elhunyt templomának jelentését kapta, mint ahogyan az egyiptomiaknál is a bebalzsamozás, az emblémák és a láda azt jelzik, hogy a halott Osirisszá válik.

Az éppoly grandiózus, mint legegyszerűbb konstrukciók e nemben azonban az egyiptomi piramisok. Itt fellép az építőművészet sajátszerű és lényeges vonala — nevezetesen az egyenes — s általában a formák szabályszerűsége és elvontsága. Mert az építészetnek mint puszta körülfogásnak és szervetlen természetnek, amelyet nem lelkesít át elevenen önmagában egyéni módon a benne lakozó szellem, csak önmaga számára külsőleges alakja lehet; a külsőleges forma azonban nem szerves, hanem elvont és értelmi jellegű. De bármennyire is a ház rendeltetését kezdi már felvenni a piramis, nála a derékszög mégsem uralkodik még teljesen, mint a tulajdonképpeni háznál, hanem van még saját rendeltetése, amely nem szolgálja a puszta célszerűséget s ezért önmagában közvetlenül az alaptól a csúcsig fokozatosan összezárul.

c) Innen megcsinálhatjuk az átmenetet az önálló építőművészetről a tulajdonképpeni, célt szolgáló építőművészetre.

Ez utóbbi számára két kiindulópontot jelölhetünk meg; az egyik a *szimbolikus* építészet, a másik a szükséglet és a neki szolgáló *célszerűség.* A szimbolikus alkotásoknál, ahogyan előbb tekintettük őket, az építészeti célszerűség pusztán mellékes dolog és csak külsőleges elrendezés. Szélsőséges ellentéte a ház, amint ezt a legközelebbi szükséglet megköveteli; faoszlopok, vagy egyenesen álló falak derékszögben rájuk helyezett gerendákkal és tetőzet. Nem kérdéses, hogy ennek a tulajdonképpeni célszerűségnek a szükséglete önmagától következik be; a lényeges vitapont az, vajon a tulajdonképpeni építészet, amelyet mindjárt mint klasszikus építőművészetet veszünk szemügyre, csupán a szükségletből indul-e ki, vagy azokból az önálló szimbolikus művekből vezetendő-e le, amelyek önmaguktól vezettek bennünket a célt szolgáló építményekhez.

o) A szükséglet olyan formákat hoz létre az építészetben, amelyek egészen csak célszerűek és az értelemhez tartoznak: az egyenest, a derékszöget, a síkfelületeket. Mert a célt szolgáló építészetben a tulajdonképpeni cél magáért van, mint szobor, vagy közelebbről mint emberi egyének sokasága, mint gyülekezet, mint nép, amely általános, már nem fizikai szükségletek kielégítésére vonatkozó, hanem vallásos és politikai célokra gyülekezik. A legközelebbi szükséglet különösen az, hogy az isteneknek vagy általában a magában ábrázolt és jelenlevő szentnek képe, szobra számára alkossanak körülfogást. Például a memnónok, a szfinxek stb. szabad téren, vagy egy liget-

ben, a természet külső környezetében állanak. Az efféle alakulatokat azonban és még inkább az emberi istenalakokat nem a közvetlen természetből, hanem más területről vették; a képzelet birodalmába tartoznak, s emberi művészi tevékenység hívta őket létre. Számukra ezért nem kielégítő a pusztán természeti környezet, hanem külsőlegességükhöz olyan talajra és körülfogásra van szükségük, amelynek eredete ugyanaz, mint az övék, vagyis amely szintén a képzeletből származott s amelyet művészi tevékenység alakított ki. Csak a művészetalkotta környezetben találják meg az istenek megfelelő elemüket. Ennek a külsőnek azonban itt nem önmagában van a célja, hanem valami mást szolgál lényeges céljaként, s ezáltal a célszerűség körébe esik.

Ha azonban ezek az először pusztán célszerű formák szépséggé akarnak emelkedni, akkor nem állhatnak meg első elvontságuknál, hanem a szimmetrián és az euritmián kívül a szerves, konkrét, önmagában lezárt és változatos irányában kell fejlődniök. Ezáltal azután mintegy reflexió lép fel különbségekre és meghatározásokra vonatkozóan, valamint bizonyos oldalaknak olyan határozott kiemelése és megformálása, amely a puszta célszerűség szempontjából teljesen felesleges. Például a gerenda egyfelől egyenesvonalúan húzódik, de egyúttal mind a két végén lezárul; ugyanígy a tartófa, amelynek gerendát vagy mennyezetet kell hordoznia, a földön áll, s véget ér fenn, ahol a gerenda nyugszik rajta. Az ilyen különbségeket a célt szolgáló építészet kiemeli és a művészet segítségével megformálja; ezzel szemben egy szerves alakulatnak, mint egy növénynek, egy embernek szintén megvan ugyan a maga fentje és lentje, de ezeket eleve maga alakította ki szervesen s ezáltal láb és fej, vagy a növényeknél gyökér és korona különböztethető meg rajta.

β) A szimbolikus építészet megfordítva többé vagy kevésbé az ilyen szerves alakulatokból indul ki, mint a szfinxekben, memnónokban stb.: de a falaknál, kapuknál, gerendáknál, obeliszkeknél stb. nem nélkülözheti egészen az egyenesvonalút és a szabályszerűt sem. s általában, ha valamiképp anarchitektonikusan akarja felállítani és egymás mellé sorakoztatni azokat a szoborszerű kolosszusokat, ehhez segítségül kell hívnia a nagyságnak, az egymástól való távolságnak egyenlőségét, a sorok egyenesvonalúságát, általában a tulajdonképpeni építőművészet rendjét és szabályszerűségét. Ezáltal magában fog-

lalja azt a két elvet, amelynek egyesülése a célszerűségében éppoly szép építészetet hozza létre; csakhogy a szimbolikusban ez a két oldal még nem formálódott egybe, hanem egymáson kívül fekszik.

γ) Ennélfogva az átmenetet úgy foghatjuk fel, hogy egyfelől az eddig önálló építőművészetnek a szerves világ formáit értelmileg szabályszerűséggé kell módosítania és a célszerűség felé kell haladnia, s megfordítva, a formák puszta célszerűségének a szerves világ elve felé kell mozognia. Ahol ez a két véglet összetalálkozik és kölcsönösen megragadja egymást, ott keletkezik azután a tulajdonképpeni szép klasszikus építészet.

Ez az egyesülés mármost világosan, mintegy valóságos keletkezése folyamatában felismerhető annak az elemnek bekövetkező átalakulásán, amelyet már mint oszlopot láttunk az eddigi építészetben. A körülfogáshoz ugyanis egyrészt falak szükségesek ugyan, falak azonban, mint már előbb példákon megmutattuk, önállóan is állhatnak, anélkül, hogy teljessé tennék a körülfogást; ehhez lényegileg hozzátartozik a felülről való befedés is, nemcsak az oldalsó területek körülfogása. Az ilyen fedélzetnek azonban hordozóra van szüksége. A legegyszerűbben szolgálják ezt a célt az oszlopok: lényeges és egyúttal szigorú rendeltetésük ebben a tekintetben a *hordozás* mint olyan. Ennélfogva az olyan falak, amelyeknek csak a puszta hordozás volna a céljuk, tulajdonképpen feleslegesek. Mert a hordozás mechanikus viszony s a nehézkedésnek és törvényeinek területére tartozik. Itt mármost egy test nehézsége, súlya a súlypontjában összpontosul, s ebben kell alátámasztani, hogy vízszintesen nyugalmi helyzetben legyen és le ne essék. Ezt teszi az oszlop, úgyhogy nála a hordozás ereje a külső eszközök minimumára redukáltan jelenik meg. Amit egy fal nagy pazarlással hajt végre, azt megteszi néhány oszlop, s a klasszikus építészet nagy szépsége, hogy nem állít oda több oszlopot, mint amennyi valóban szükséges a gerendázat terhének és mindannak hordozásához, ami rajtuk nyugszik. Puszta díszül szolgáló oszlopok a tulajdonképpeni építészetben nem tartoznak az igazi szépséghez. Ezért a tisztán önmagában álló oszlop nem is teljesíti hivatását. Emeltek ugyan diadaloszlopokat is, mint amilyenek Trajanus és Napóleon híres diadaloszlopai; de ezek is mintegy csak szobrok számára való talapzatok, s ezenkívül képekkel vannak borítva annak a hősnek emlékére és ünneplésére, akinek szobrát hordozták.

Különösen figyelemre méltó mármost, hogy az oszlopnak az építészeti fejlődés során előbb meg kell szabadulnia a konkrét természetes alaktól, hogy megkapja elvontabb, éppoly célszerű, mint szép alakját.

αα) Mivel az önálló építészet szerves alakulatokkal kezdődik, felhasználhat emberi alakokat; így pl. Egyiptomban részben még emberi alakokat, pl. memnónokat használnak oszlopokul. Ez azonban puszta felesleg, amennyiben nem a tulajdonképpeni hordozás a rendeltetésük. A görögöknél más módon, a teherhordás keményebb szolgálatában kariatidák fordulnak elő; ámde ezeket csak kis méretben lehet alkalmazni. Ezenkívül az emberi alakkal való visszaélésnek kell tekinteni, hogy ilyen teher alatt összepréselik azt; ezért is a kariatidák a nyomottságnak ezt a jellegét viselik magukon, s öltözetük rabszolgaságra utal, amely tehernek érzi az efféle terhek hordozását.

ββ) Ezért az olyan tartófáknak és támaszoknak, amelyeknek valamit hordozniok kell, természetesebb szerves alakja a fa, általában a növény, a fatörzs, a lenge szár, amely merőlegesen a magasba tör. A fa törzse már maga is hordozza koronáját, a gabonaszár a kalászt, a szár a virágot. Ezeket a formákat mármost az egyiptomi építőművészet is, amely még nem vált szabaddá szándékainak elvontságához, közvetlenül a természetből veszi át. Ebben a vonatkozásban a szemlélőt kezdettől fogva bámulatba és csodálatba ejtette az egyiptomi paloták vagy templomok stílusának fenségessége, az oszlopsorok kolosszális volta, tömege, végül az egésznek nagyszerű arányai. A legnagyobb változatosságban látjuk itt, hogyan keletkeznek az oszlopok növényi alakulatokból, s hogyan nyújtanak ki és húznak szét lótuszokat és más fákat oszlopokká. Az oszlopsorokban pl. nem valamennyi oszlop egyforma alakú, hanem egyesével, kettesével vagy hármasával váltakoznak. Denon az egyiptomi expedícióról szóló művében összeállított egy nagy sereg ilyen formát. Az egész még nem értelmes-szabályszerű forma, hanem az oszloptalp hagyma alakú, a levélnek nádszerű kinövése a gyökérből, vagy gyökérleveleknek valamilyen más összeszorulása különböző növények módjára. Ebből az oszloptalpból emelkedik azután a magasba a lenge törzs, vagy összefonódva csavarodik fölfelé oszlopként, az oszlopfő pedig szintén levelek vagy ágak virágszerű kiszélesedése. Az utánzás azonban nem természethű, hanem a növényi formáknak architektonikusabb alakot adnak, közelebb hozzák a kerekdedhez, értelemszerűhöz,

szabályszerűhöz, egyenesvonalúhoz, úgyhogy ezek az oszlopok egészben ahhoz hasonlítanak, amit rendszerint arabeszknek neveznek.

γγ) Itt a helye egyúttal annak, hogy beszéljünk az *arabeszkről* általában, mert ez fogalma szerint beleesik épp az átmenetbe egy természetes, az építészetben felhasznált szerves alaktól a tulajdonképpeni architektonikusnak szigorúbb szabályszerűségéhez. Amikor azonban az építészet szabaddá vált a maga rendeltetésében, disszé és cirádává fokozza le az arabeszkformákat. Ezek azután főképpen elrajzolt növényalakok, növényekből kinövő s velük összefonódott állati és emberi formák, vagy növényekbe átmenő állatalakok. Ha van szimbolikus jelentésük, ez csak a természet különböző birodalmainak egymásba való átmenete lehet; ilyen értelem nélkül csupán a fantázia játékai a legkülönbözőbb természeti alakulatok összeállításában, összekapcsolásában, szétágazásában. Az ilyen architektonikus ciráda kitalálásában a fantázia átmehet a legkülönfélébb foglalatokra, szerszámokon és ruhákon alkalmazott szegélyekre is, fában, kőben stb., főmeghatározása és alapformája pedig az, hogy a növényeket, leveleket, virágokat, állatokat közelebb hozza az értelemszerűhöz, szervetlenhez. Innen van, hogy gyakran mereveknek és a szervestől eltérőknek találják az arabeszkeket; ezért sokszor hibáztatták őket, s kifogásolták a művészetben való alkalmazásukat. Különösen a festészetben; bár maga Rafael is vállalkozott nagyterjedelmű, rendkívül kedves, szellemes, változatos és bájos arabeszkek festésére. Az arabeszkek persze természetellenesek mind a szerves élet formái, mind a mechanika törvényei szempontjából; de a természetellenességnek ez a fajtája nemcsak joga a művészetnek általában, hanem egyenesen kötelessége az építészetnek, mivel csakis az teszi az építészet számára különben alkalmatlan eleven formákat az igazi architektonikus stílusnak megfelelőkké, vele összhangzókká. Ehhez a megfelelőséghez mármost különösen a növényi természet áll a legközelebb, amelyet a Keleten is pazarló módon használnak fel arabeszkekhez, mert a növények még nem érző individuumok, hanem maguktól kínálkoznak építészeti célokra: védő fedélül és oltalmul szolgálnak eső, napsütés és szél ellen, s egészben megvan bennük a vonalaknak szabad, az értelmi törvényszerűségből nyert ívelése. Architektonikusan felhasználva mármost különben is szabályos leveleik még határozottabb kerekdedséggé vagy egyenesvonalúsággá szabályozódnak, úgy-

hogy ezáltal mindazt, amit a növényi formák eltorzulásának, természetellenességének és merevségének nézhetnénk, lényegileg megfelelő átalakításnak kell tekinteni a tulajdonképpeni architektonikussá.

Ilyen módon az oszlopban a tulajdonképpeni építőművészet a pusztán szervesből átlép az értelmes célszerűségbe, ebből pedig a szervetlennek megközelítésébe. Meg kellett itt említenünk az építészetnek ezt a kettős kiindulását a voltaképpeni szükségletből és a célszerűség nélküli önállóságból, mert az igazi architektonikus ennek a két elvnek az egyesülése. A szép oszlop a természeti formából indul ki; ez alakul azután át tartófává, a forma szabályszerűségévé és értelmességévé.

A KLASSZIKUS ÉPÍTÉSZET

Ha az építőművészet elfoglalta sajátos fogalmának megfelelő helyét, akkor műveiben olyan célt és olyan jelentést szolgál, amely nincs meg benne magában. Szervetlen környezetté lesz, a nehézkedés törvényei szerint elrendezett és felépített egésszé, amelynek formái a szigorúan szabályszerűnek, egyenesnek, derékszögűnek, kör alakúnak, a meghatározott szám és számosság viszonyainak, az önmagában elhatárolt mértéknek és a szilárd törvényszerűségnek hatalma alá esnek. Szépsége maga ez a célszerűség, amely megszabadulva a szervessel, szellemivel, szimbolikussal való közvetlen összevegyüléstől, noha célt szolgáló jellegű, mégis olyan magában lezárt totalitást illeszt össze, amely világosan átcsillogtatja egyetlen célját valamennyi formáján, s arányainak zenéjében szépséggé fokozza a pusztán célszerűt. Tulajdonképpeni fogalmának azonban megfelel az építészet ezen a fokon, mert magán- és magáértvalósága szerint a szellemit nem képes megfelelő létezéséhez juttatni, s ennélfogva csak a külsőlegest és a szellem nélkülit tudja átalakítani a szellemiség visszfényévé.

Ennek a maga szépségében éppúgy célt szolgáló jellegű építőművészetnek tárgyalásában a következő menetet követjük:

Először közelebbről meg kell állapítanunk az építészet *általános* fogalmát és jellegét.

Másodszor meg kell adnunk az architektonikus formák *különös* alapmeghatározásait, amelyek abból a célból következnek, amelyre a klasszikus műalkotás épül.

Harmadszor pillantást vethetünk arra a konkrét valóságra, amellyé a klasszikus építészet fejlődött.

A részletekbe azonban e vonatkozások egyikében sem bocsátkozom, hanem csupán a legáltalánosabbra szorítkozom. Ez itt egyszerűbb, mint a szimbolikus művészet esetében.

1. A klasszikus építészet általános jellege

a) Annak megfelelően, amit már többször említettem, a tulajdonképpeni építőművészet alapfogalma abban van, hogy a szellemi jelentés nincs kizárólag magába az építménybe belehelyezve, amely ezáltal a bensőnek önálló szimbólumává válik; ellenkezőleg: ez a jelentés már az építészeten kívül megkapta szabad létezését. Ez a létezés kétféle lehet, mégpedig aszerint, hogy egy másik, messzehatő művészet, a tulajdonképpeni klasszikusban főként a szobrászat, magában megformálja és megvalósítja-e a jelentést, vagy pedig ezt az ember a maga közvetlen valóságában elevenen magában tartalmazza és működteti. Ezenkívül azután ez a két oldal még kapcsolatba léphet egymással. Míg tehát a babilóniaiak, hinduk, egyiptomiak keleti művészete egyrészt szimbolikusan önmaguk által érvényes alakulatokká formálta azt, amit az abszolútumnak és igaznak tartottak ezek a népek, vagy másrészt körülkerítette azt, amit a halál ellenére a maga külső természetes alakjában fenntartottak, addig most a szellemi, akár a művészet révén, akár közvetlenül eleven egzisztenciában, az épülettől *elkülönülve, önmagáértvalósága* szerint létezik, az építészet pedig ennek a szelleminek *szolgálatába* szegődik, s ez a szellemi a tulajdonképpeni jelentés és meghatározó cél. Ezáltal most ez a cél lesz az az irányító tényező, amely uralkodik a mű egészén, meghatározza alapalakját, mintegy csontvázát, s nem engedi meg sem a materiális anyagnak, sem a fantáziának és önkénynek, hogy magukban önállóan érvényesüljenek, mint a szimbolikus építészetben, vagy hogy mint a romantikusban, a célszerűségen túl még a különféle részek és formák feleslegét fejlessze.

b) Az első kérdés mármost egy effajta épülettel kapcsolatban: mi a célja és rendeltetése, s milyen körülmények között kell azt felépíteni. Az ezeknek megfelelő konstruálás az éghajlatnak, a fekvésnek, a természetes táji környezetnek figyelembevétele s mindezen pontok célszerű szem előtt tartásával egyszersmind egy szabad egységgé összekapcsolt egésznek létrehozása: ez az az általános feladat, amelynek tökéletes teljesítésében kell az építőművésznek megmutatnia érzékét és szellemét. A görögöknél az építőművészet tárgyai kiváltképp középületek voltak, templomok, oszlopsorok és csarnokok, amelyek nappali ott-tartózkodásra és sétálásra szolgáltak, feljárók, mint például az Akropolisra vezető híres út Athénben; a magánlaká-

sok ellenben nagyon egyszerűek voltak. A rómaiaknál megfordítva feltűnik a magánházak, különösen a villák fényűzése; ugyanígy a császári paloták, nyilvános fürdők, színházak, cirkuszok, amfiteátrumok, vízvezetékek, kutak stb. pompája. Az ilyen építmények azonban, amelyeknél teljességgel a hasznosság az uralkodó, a szépségnek többé vagy kevésbé csak mint dísznek adhatnak teret. A legszabadabb cél ennélfogva ebben a szférában a vallási cél, a templom mint körülfogása egy szubjektumnak, amely maga is a szépművészethez tartozik, s amelyet a szobrászat mint az isten szobrát állít oda.

c) E célokkal kapcsolatban mármost a tulajdonképpeni építészet szabadabbnak látszik, mint az előző fokon a szimbolikus építészet, amely a természet szerves formáit ragadja meg, sőt szabadabbnak a szobrászatnál is, mert ez kénytelen felvenni a készen talált emberi alakot, s ehhez és ennek adott általános viszonyaihoz köti magát; míg a klasszikus építészet a maga formáját és ennek figurációját tartalmi tekintetben szellemi célokból, alaki tekintetben az emberi értelemből, közvetlen mintakép nélkül találja fel. Ezt a nagyobb szabadságot viszonylagosan el kell ismerni, de területe korlátozott marad, s a klasszikus építészet tárgyalása, formáinak értelemszerűsége miatt, egészében elvont és száraz valami. Friedrich Schlegel az építészetet megfagyott zenének nevezte, s valóban: mind a két művészet olyan viszonyok harmóniáján alapul, amelyek számokra vezethetők vissza, s alapvonásaikban ennélfogva könnyen felfoghatók. Ezeknek az alapvonásoknak s egyszerű, komolyabb, nagyszerű vagy bájosabb és kecses arányaiknak főmeghatározását, mint mondottuk, megadja a ház; falaknak, oszlopoknak, gerendáknak teljesen értelemszerű, kristályos formákban való összeállítása. Mármost az, hogy melyek ezek az arányok, nem vezethető vissza pontos számszerű meghatározásokra és mértékekre. De egy hosszúkás derékszögű négyszög pl. tetszetősebb, mint egy négyzet, mivel a téglalap az egyenlőség mellett egyenlőtlenséget is mutat. Ha az egyik dimenzió, a szélesség, félakkora, mint a másik, a hosszúság, akkor tetszetős arány keletkezik, viszont a hosszú és keskeny nem tetszetős. Emellett meg kell tartani egyszersmind a hordozás és hordoztatás mechanikai viszonyainak valódi mértékét és törvényét; nehéz gerendázat pl. nem nyugodhatik vékony, kecses oszlopokon, vagy megfordítva: nem szabad apparátust létrehozni a hordozásra, s végül csak valami egészen könnyű súlyt fektetni rá. Mindezekben a vonat-

kozásokban, az épület szélességének a hosszúságához és magasságához való viszonyában, az oszlopok magasságának a vastagságukhoz való arányában, az oszlopoknak egymástól való távolságában és számában, a díszítések módjában és változatosságában vagy egyszerűségében, a sok párkány, szegély nagyságában stb. a régieknél titkos euritmia uralkodik; ez főleg a görögök helyes érzékének leleménye, amelytől a részletekben olykor eltérnek ugyan, egészben azonban meg kell tartaniok az alaparányokat, hogy el ne távolodjanak a szépségtől.

2. Az építészeti formák különös alapmeghatározásai

a) Már korábban említettük, hogy hosszú vita folyt arról, vajon a faépítkezés vagy a kőépítkezés volt-e a kiindulópont, s vajon az anyagnak ebből a különbségéből erednek-e az építészeti formák is. A tulajdonképpeni építőművészet számára, amennyiben a célszerűség oldalát érvényesíti és a ház alaptípusát szépséggé alakítja ki, a faépítkezést fogadhatjuk el eredetibbnek.

Ezt tette Hirt, Vitruviust követve, s ezért sokszor támadták. Néhány szóval elmondom véleményemet erről a vitás kérdésről. A szokásos szemlélésmód az, hogy egy feltételezett, készen talált konkrétumban megtaláljuk az elvont, egyszerű törvényt. Ebben az értelemben keresi Hirt is a görög épületekhez az alapmodellt, mintegy az elméletet, az anatómiai csontvázat, s megtalálja, a forma és a vele összefüggő anyag szerint, a házban és a faépítkezésben. Mármost a ház mint olyan főként azért épül ugyan, hogy lakásul, védelmül szolgáljon vihar, eső, időjárás, állatok, emberek ellen, s teljes körülfogást kíván meg, hogy egy család- vagy nagyobb emberi közösség elzárkózva egybegyűlhessen, s ebben az elzárkózottságban elláthassa szükségleteit és tevékenységeit. A ház teljesen célszerű alkotás, amelyet az ember emberi célokra hoz létre. Így sokat foglalatoskodik vele, sokféle célt tart szem előtt, s az épületszerkezet oly összefüggéssé részleteződik, amelyben sokféle mechanikus egymásbaillesztés és tolás szolgálja a megtámasztást és szilárdságot a nehézkedés feltételei szerint s annak a szükségletnek megfelelően, hogy megtámassza, rögzítse a felemelt részeket, alátámassza a fekvőket, hogy ne csak általában hordozzon, hanem ahol vízszintesen fekszik valami, azt vízszintesen, egyenesen

tartsa meg, ami pedig szögben ér össze, azt összekapcsolja, stb. Mármost a ház teljes körülfogást követel ugyan, amelyre a legalkalmasabbak és legbiztosabbak a falak, s ebből a szempontból a kőépítkezés látszik célszerűbbnek; falat azonban éppoly jól fel lehet építeni egymás mellett álló tartófákból is; ezeken fekszenek azután gerendák, amelyek egyszersmind összekötik és megszilárdítják az őket támasztó és hordozó függőleges tartófákat. Ehhez járul végül a mennyezet és a tető. A templomban ezenkívül nem a körülfogás a főpont, amelyen múlik minden, hanem a hordozás és hordoztatás. E mechanikus viszony számára a faépítkezés bizonyul a legközelebb esőnek és a legtermészetesebbnek. Mert az alapmeghatározás itt a tartófa mint hordozó elem, amelynek egyúttal egybekapcsolásra van szüksége, s ez mint keresztgerenda nyugszik rajta. Ez a magában való megosztottság és egybekapcsolás, valamint ezeknek az oldalaknak célszerű összeillesztése azonban lényegileg a faépítkezéshez tartozik, amely közvetlenül az élőfában készen találja az ehhez szükséges anyagot. Egy fa éppúgy kínálkozik tartófának, mint gerendának, anélkül, hogy hosszadalmas és nehéz megmunkálást tenne szükségessé, amennyiben a fának már magában is van meghatározott formációja, különálló, lineáris, többé vagy kevésbé egyenes vonalú darabokból áll, amelyek derékszögben, valamint hegyes- és tompaszögben közvetlenül róhatók össze, s így sarokpilléreket, dúcokat, harántgerendákat és tetőzetet szolgáltatnak. A kőnek viszont eleve nincs ilyen szilárdan meghatározott alakja, hanem a fához képest formátlan tömeg, amelyet először célszerűen szét kell darabolni és meg kell munkálni, hogy egymás mellé és egymásra lehessen rakni és újra össze lehessen illeszteni. Többféle műveletet követel, mielőtt megkapja azt az alakot és használhatóságot, amely a fának már önmagában sajátja. Ezenkívül kövek, ha nagy tömegeket alkotnak, inkább a kivájásra csábítanak, s mivel eleve viszonylagosan formátlanok, általában mindenféle alakot vehetnek fel; ennek következtében engedelmes anyagul kínálkoznak mind a szimbolikus, mind a romantikus építőművészetnek, mind fantasztikusabb formáiknak, míg a fa, mivel természetes formája az egyenes vonalú törzseké, közvetlenül használhatóbbnak bizonyul ama szigorúbb célszerűség és értelemszerűség számára, amelyből a klasszikus építészet kiindul. Ebben a tekintetben a kőépítkezés főként az önálló építőművészetben van túlsúlyban, bár például az egyiptomiaknál is lapokkal borított

oszlopsoraikban fellépnek olyan szükségletek, amelyeket a faépítkezés inkább és eredetibb módon képes kielégíteni. Megfordítva azonban a klasszikus építészet nem áll meg a faépítkezésnél; ellenkezőleg: ahol a szépség fokára emelkedik, ott kőből készíti épületeit, de úgy, hogy egyfelől az építészeti formákban még mindig felismerhető a faépítkezés eredeti elve, bár másfelől hozzájárulnak olyan meghatározások, amelyek nem tartoznak a faépítkezéshez mint olyanhoz.

b) Ami mármost a házra vonatkozó *különös* főpontokat illeti, — s a ház a templomnak is alaptípusa — a legényegesebb, amit itt meg kell említeni, röviden a következőre szorítkozik:

Ha a házat közelebbről önmagához való mechanikus viszonyában vesszük, akkor az imént mondottak szerint egyfelől *hordozó,* architektonikusan megformált tömegeket, másfelől *hordozott* tömegeket kapunk, a kettő pedig úgy van összekapcsolva, hogy tartós és szilárd legyen. Ehhez járul harmadszor a *körülfogás* és körülhatárolás meghatározása a hosszúság, szélesség és magasság három dimenziójában. Az olyan konstrukciónak, amely mint különböző meghatározások egymásbaillesztkedése konkrét egészet alkot, azt önmagán is meg kell mutatnia. Így keletkeznek itt lényeges különbségek, amelyeknek éppúgy meg kell jelenniök különösségükben és specifikus kialakulásukban, mint értelemszerű összeilleszkedésükben.

a) A legelső, ami ebben a vonatkozásban fontossá válik, a *hordozásra* vonatkozik. Amikor hordozó tömegekről van szó, mai szükségletünknek megfelelően rendszerint a fal jut eszünkbe, mint legszilárdabb, legbiztosabb hordozó elem. A falnak azonban — mint már láttuk — nem egyedüli elve a hordozás mint olyan, hanem lényegileg körülfogásra és összekötésre szolgál, s ennélfogva túlnyomó mozzanata a romantikus építőművészetnek. A görög építészet sajátszerűsége mindjárt abban van, hogy ezt a hordozást mint olyat formálja meg, s ehhez az *oszlopot* használja fel mint az architektonikus célszerűség és szépség egyik alapelemét.

aa) Az oszlopnak egyetlen rendeltetése a hordozás, s bár az oszlopoknak egyenes vonalban egymás mellé állított sora elhatárolást jelez, mégsem fog körül olyképpen, mint egy szilárd fal, hanem kifejezetten eltolódik a tulajdonképpeni faltól, s szabadon, magában áll. Mivel így a hordozás az egyedüli cél,

azért mindenekelőtt az a lényeges, hogy az oszlop a rajta nyugvó súlyhoz viszonyítva a célszerűség látványát nyújtsa, s ennélfogva ne lássék se túl erősnek, se túl gyengének, se összenyomottnak, se annyira magasan és könnyedén fölfelé szökőnek, mintha csak játszanék súlyával.

ββ) Ahogyan az oszlop egyfelől különbözik a körülfogó faltól, úgy különbözik másfelől a puszta *tartófától* is. A tartófa ugyanis közvetlenül a földbe van beledugva, s éppoly közvetlenül ott ér véget, ahol súlyt helyeznek rája. Ennek következtében meghatározott hosszúsága, kezdete és vége csak mintegy olybá tűnik, mint egy negatív elhatárolás valami más által, mint egy esetleges meghatározottság, amely nem illeti meg önmagában. De kezdet és vég olyan meghatározások, amelyek magának a hordozó oszlopnak fogalmában rejlenek, s ezért önmagán is meg kell nyilvánulniok saját mozzanataiként. Ez az oka annak, hogy a kialakult szép építészet oszloptalppal és oszlopfővel látja el az oszlopot. A toszkán rendben nincsen ugyan oszloptalp, úgyhogy az oszlop így közvetlenül a földből jön ki; ekkor azonban az oszlop hosszúsága a szem számára esetleges valami; nem tudjuk, hogy a hordozott tömeg súlya nem nyomta-e az oszlopot ilyen vagy olyan mélyen bele a talajba. Hogy kezdete ne lássék meghatározatlannak és esetlegesnek, az oszlopnak szándékosan talpat kell adni, amelyen áll, s amely az oszlop kezdetét kifejezetten mint kezdetet ismerteti fel. A művészet egyrészt azt mondja ezzel: itt kezdődik az oszlop; másrészt szemmelláthatóvá teszi a szilárdságot, a biztos itt-állást, s e tekintetben mintegy megnyugtatja a szemet. Ugyanez okból oszlopfővel zárja le az oszlopot, amely éppúgy jelzi a hordozás tulajdonképpeni rendeltetését, mint ahogyan azt akarja mondani: itt ér véget az oszlop. A szándékolt kezdetnek és lezárásnak ez a reflexiója adja az oszloptalp és az oszlopfő tulajdonképpeni mélyebb alapját. Úgy vagyunk ezzel, mint a zenében a kádenciával, amelynek szilárd lezárásra van szüksége, vagy egy könyvvel, amely pont nélkül is befejeződik, s az első betű kiemelése nélkül is elkezdődik, de mégis, különösen a középkorban, nagy, díszes betűkkel kezdték, és a végét is díszítették, hogy objektívvá tegyék azt a képzetet, hogy kezdődik és befejeződik. Ezért bármennyire túlmegy is az oszloptalp és oszlopfő a puszta szükségleten, mégsem szabad őket felesleges dísznek tekinteni, vagy csupán amaz egyiptomi oszlopok mintájából származtatni, amelyek még a növényvilág típusát utánozzák.

— Szerves alakulatok, ahogyan a szobrászat állati és emberi alakban ábrázolja őket, szabad körvonalakban önmagukban hordozzák kezdetüket és végüket, mivel maga az ésszerű szervezet belülről határolja az alakot; az építészetnek ezzel szemben az oszlop és ennek alakja nem jelent egyebet, mint a hordozás mechanikus rendeltetését, s a térbeli távolságot a talajtól addig a pontig, ahol a hordozott teher lezárja az oszlopot. A különös mozzanatokat azonban, amelyek ebben a meghatározásban rejlenek, a művészetnek szintén ki kell domborítania és meg kell formálnia, mivel hozzátartoznak az oszlophoz. Az oszlop meghatározott hosszúsága és ennek kettős határa lent és fent, valamint hordozási funkciója ennélfogva nem jelenhetik meg úgy, mintha csak esetleges volna és valami más vinné azt beléje, hanem mint immanens sajátját kell is ábrázolni.

Ami az oszloptalpon és az oszlopfőn kívül az oszlop további alakját illeti: az oszlop *először* is kerek, kör alakú, mert szabadon, magában lezártan kell állnia. A magában legegyszerűbb, szilárdan lezárt, értelemszerűen meghatározott, legszabályosabb vonal azonban a kör. Ezáltal már alakjával arról tanúskodik az oszlop, hogy rendeltetése nem az, hogy szorosan egymás mellé sorakoztatva sík felületet alkosson, mint ahogyan derékszögben kifaragott tartófák egymás mellé állítva falakat adnak, hanem csupán az a célja, hogy önmagában elhatároltan hordozzon valamit. Felfelé nyúltában továbbá az oszloptörzs rendszerint magasságának utolsó harmadában kissé elvékonyodik, kerülete és vastagsága csökken, mert az alsóbb részeknek ismét a felsőbbet kell hordozniok, s az oszlop eme mechanikus viszonyának is meg kell mutatkoznia és szembetűnővé kell válnia magán az oszlopon. Végül az oszlopokat gyakran függőlegesen barázdálják, egyrészt, hogy az egyszerű alakot önmagában változatossá tegyék, másrészt, hogy az oszlopokat, ahol szükséges, ilyen felosztással vastagabbaknak tüntessék fel.

γγ) Ámbár az oszlop egyenként, magában áll, mégis meg kell mutatnia, hogy nem önmagáért, hanem ama tömegért létezik, amelyet hordoznia kell. Mivel a háznak minden oldalú elhatárolásra van szüksége, azért nem elegendő az egyes oszlop, hanem másokat állít maga mellé; ezáltal lényeges meghatározássá válik, hogy az oszlop *oszlopsorrá* sokszorozódjék. Ha mármost több oszlop ugyanazt a tömeget hordozza, akkor ez a közös hordozás egyúttal az, ami meghatározza közös azonos magasságukat s az oszlopokat összeköti egymással, a gerenda. Ez

átvezet bennünket a hordozástól mint olyantól az ellentétes alkatrészhez, a hordozotthoz.

β) Amit az oszlopok hordoznak, az a rájuk fektetett *gerendázat*. Az első viszony, amely fellép ebben a vonatkozásban, *a derékszögűség*. Mind a talaj, mind a gerendázat felé a hordozónak derékszöget kell alkotnia. Mert a nehézkedés törvénye szerint a vízszintes helyzet az egyetlen önmagában biztos és megfelelő helyzet, a derékszög az egyedüli szilárdan meghatározott szög; a hegyes- és a tompaszög ellenben meghatározatlan. nagyságában változó és esetleges.

Közelebbről a gerendázat alkatrészei a következőképpen tagolódnak.

αα) Az azonos magasságú, egyenes vonalban egymás mellé állított oszlopokon nyugszik közvetlenül az *architráv,* a főgerenda; ez összeköti egymással az oszlopokat és egyformán nehezedik rájuk. Mint egyszerű gerendának alakja csak a négy. minden dimenzióban derékszögben egymás mellé illesztett síkfelület és ennek elvont szabályszerűsége lehet. Mivel azonban egyrészt az architrávot az oszlopok hordozzák, másrészt a gerendázat többi része rajta nyugszik s így neki magának jut ismét a hordozás feladata, azért a továbbhaladó építészet ezt a kettős rendeltetést is kimutatja a főgerendán: a felső részen kiugró párkánnyal stb. jelzi a hordozást. Ebben a tekintetben tehát a főgerenda nem csupán a hordozó oszlopokra utal, hanem éppannyira más terhekre is, amelyek rajta nyugszanak.

ββ) Ezek először is a *frizt* alkotják. A díszítőléc vagy friz egyrészt ama mennyezetgerendák fejeiből áll, amelyek a főgerendán fekszenek, másrészt a közöttük levő hézagokból. Ezáltal a friz már lényegesebb különbségeket foglal magában, mint az architráv, s ennélfogva élesebb megjelöléssel ki is kell emelnie őket. különösen akkor, ha az építészet még szigorúbban követi a faépítkezés alaptípusát, bár kőből építi fel alkotásait. Ez adja a *triglifák* és a *metopák* különbségét. A triglifák ugyanis azok a gerendafejek, amelyeken három rovátka van, a metopák pedig négyszögletű térközök az egyes triglifák között. A legrégibb időben ezeket valószínűleg üresen hagyták, később azonban kitöltötték, sőt domborművekkel borították be és díszítették.

γγ) A főgerendán nyugvó friz ismét a *koszorúpárkányt* vagy *párkányövet* hordozza. Ennek az a rendeltetése, hogy megtámassza a tetőzetet, amely a magasban az egészet lezárja.

Itt mindjárt felmerül az a kérdés, milyennek kell lennie ennek a végső elhatárolásnak. Mert ebben a vonatkozásban kétféle elhatárolás fordulhat elő: a derékszögűen vízszintes és a hegyes- vagy tompaszögben lejtős. Ha csak a szükségletet tekintjük, úgy látszik, hogy délvidékieknek, akik keveset szenvednek esőtől és szélvihartól, csak a nap ellen van szükségük védelemre, úgyhogy megelégedhetnek vízszintes, derékszögű háztetővel. Északiaknak viszont védekezniök kell eső ellen, amelynek le kell folynia, hó ellen, amely nem terhelheti meg túlságosan a tetőt, s ezért lejtős tetőre van szükségük. De a szép építőművészetben nem lehet egyedül a szükséglet a döntő, hanem mint művészetnek ki kell elégítenie a szépség és a tetszetősség mélyebb követelményeit is. Ami a talajról a magasba tör, azt bázissal, talapzattal kell ellátni, amelyen áll s amely támaszául szolgál; ezenkívül a tulajdonképpeni építészet oszlopai és falai megadják a *hordozás* anyagi szemléletét. A felső résznek ellenben, a tetőzetnek már nem hordoznia kell, hanem csak *hordoztatnia*, s önmagán kell megmutatnia azt a rendeltetést, hogy többé nem hordoz; azaz olyannak kell lennie, hogy már nem *képes* hordozni, s szögben, hegyes- vagy tompaszögben kell végződnie. A régi templomoknak ezért nincs is vízszintes tetőzetük, hanem két, tompaszögben találkozó tetőfelületük van, s megfelel a szépségnek, hogy így zárul le az épület. Mert vízszintes tetőfelületek nem adják meg egy magában kész egésznek látványát, mivel vízszintes sík még mindig hordozhat valamit a magasban; az a vonal azonban, amellyé lejtős tetőfelületek zárulnak össze, már nem képes erre. Ezért elégít ki bennünket ebben a vonatkozásban pl. a festészetben is a piramisforma az alakok csoportosításában.

γ) Az utolsó meghatározás, amelyet szemügyre kell vennünk, a *körülfogásra*, a *falakra* vonatkozik. Az oszlopok hordoznak és körülhatárolnak ugyan, de nem zárnak körül, hanem éppen ellentétei a falak által köröskörül bekerített belsőnek. Ha tehát úgy van, hogy nem hiányozhatik az ilyen teljes körülzárás, akkor tömör, erős falakat is kell építeni. Ez valóban így történik a templomépítésnél.

aa) E falak tekintetében csak annyit kell mondanunk, hogy egyenesvonalúaknak, síkoknak és függőlegesen felállítottaknak kell lenniök, mert a ferde, hegyes- és tompaszögben emelkedő falak olyan hatást tesznek a szemre, mintha összeomlással fenyegetnének, s az ilyen falaknak nincs egyszersminden-

korra pontosan megállapított irányuk, mivel esetlegesnek látszhatik, hogy éppen ebben vagy abban a hegyesebb és tompább szögben emelkednek a magasba. Az értelemszerű szabályszerűség itt is újra a derékszöget követeli meg.

ββ) Mivel mármost a falak éppannyira körülkerítésre, mint hordozásra szolgálhatnak, míg a puszta hordozás feladatát az oszlopokra korlátoztuk, közel esik az a gondolat, hogy ott, ahol a hordozás és a körülfogás két különböző szükségletét kell kielégíteni, oszlopokat lehetne felállítani és egymással tömör falak által egyesíteni: ebből ezután *féloszlopok* keletkeznek. Így pl. Hirt Vitruvius nyomán négy saroktartófával kezdi meg eredeti konstrukcióját. Ha eleget akarunk tenni a körülfogás szükségességének, s ha egyszersmind oszlopokat is követelünk, akkor az oszlopokat természetesen be kell építeni a falba; ki is lehet mutatni, hogy nagyon régóta vannak féloszlopok. Hirt pl. azt mondja (Az építőművészet a régiek irányelvei szerint. Berlin, 1808. 111. l.) hogy a féloszlopok használata olyan régi, mint maga az építőművészet, s abból származtatja őket, hogy oszlopok és pillérek támaszatják meg és hordozzák a menyezetet és a tetőzetet, de közfalakat is tesznek szükségessé a nap és a rossz időjárás ellen. Mivel azonban az oszlopok már önmagukban eléggé megtámasztják az építményt, azért nem szükséges a falakat olyan vastagon, sem pedig olyan szilárd anyagból építeni, mint az oszlopokat, ennek következtében ezek rendszerint kidomborodnak. — A keletkezésnek ez a megokolása helyes lehet, azonban a féloszlopok mégis teljességgel visszásak, mert ezáltal két *ellentétes* cél áll egymás mellett belső szükségszerűség nélkül, s *keveredik* egymással. Természetesen meg lehet védeni a féloszlopokat, ha az oszlopnál is olyan szigorúan a faépítkezésből indulunk ki, hogy azt még a körülfogás szempontjából is alapvetővé tesszük. Tömör falak esetében azonban az oszlopnak már nincs értelme, hanem tartófává fokozódik le. Mert a tulajdonképpeni oszlop lényegileg kerek, magában befejezett, s épp e lezártsággal láthatóan kifejezi azt, hogy ellenszegül mindenféle síkfelületté való folytatásnak s ennélfogva mindenféle kifalazásnak. Ha ennélfogva faltámaszokat akarunk alkalmazni, akkor ezeknek sík alakúaknak kell lenniök, nem kerek oszlopoknak, hanem olyan felületeknek, amelyek mint síkok fallá meghosszabbíthatók.

Már Goethe így kiált fel hevesen: »*A német építőművészetről*« című ifjúkori tanulmányában (1773): »Mit érünk azzal,

te. újfrancia filozofáló műértő, hogy az első, a szükséglet által leleményessé tett ember belevert a földbe négy fatörzset, összekötötte őket négy rúddal, s ágakat és mohát terített rájuk. S még hozzá nem is igaz, hogy a te kunyhód az elsőszülött a világon. Két, csúcsánál kereszteződő rúd elől, kettő hátul, egy rúd keresztben tetőélként — ez, mint naponta felismerheted a mezők és a szőlőhegyek őrkunyhóin, sokkal kezdetlegesebb feltalálás, amelyből még disznóóljaid számára sem tudnál elvet levonni.« Goethe ugyanis azt akarja bebizonyítani, hogy képtelenség befalazott oszlopok alkalmazása olyan épületeknél, amelyeknek lényeges célja a puszta körülfogás. Nem mintha nem ismerné el az oszlop szépségét. Ellenkezőleg; nagyon is dicséri. »Csak attól óvakodjatok«, teszi hozzá, »nehogy helytelenül használjátok őket; természetük, hogy *szabadon álljanak*. Jaj azoknak a nyomorultaknak, akik karcsú termetüket otromba falakhoz kovácsolták!« Innen aztán rátér a tulajdonképpeni középkori és mai építőművészetre és azt mondja: »Az oszlop semmiképpen sem alkatrésze lakásainknak; inkább ellentmond minden épületünk lényegének. Házaink nem négy sarkon álló *négy oszlopból* keletkeznek, hanem négy oldalon álló *négy falból*, amelyek *minden oszlop helyett* állnak, kizárnak minden oszlopot, s ahol hozzátapasztjátok őket, ott terhes feleslegként hatnak. Ugyanez áll palotáinkra, templomainkra, kivéve néhány esetet, amelyet nem kell figyelembe vennem.« Itt ebben a szabad, tárgyszerű szemléletből fakadó kijelentésben Goethe kimondja az oszlop helyes elvét. Az oszlopnak a fal előtt kell állnia, s tőle függetlenül, magában kell előrelépnie. Az újabb építészetben gyakran találkozunk ugyan falpillérek alkalmazásával; ezeket azonban előttük álló oszlopok megismétlő árnyalatának tekintették, s nem kerekre, hanem sík alakúra formálták.

γγ) Ebből mármost kitűnik, hogy a falak szintén hordozhatnak ugyan terhet, hogy azonban, mivel a hordozás szolgálatát magában már az oszlopok teljesítik, a kifejlett klasszikus építészetben céljuk lényegileg csak a körülfogás. Ha az oszlopokhoz hasonlóan hordoznak, akkor ezek a magukban különböző rendeltetések nem különböző részekként valósulnak is meg, mint kívánni lehetne, s elhomályosul és zavarossá válik annak a képzete, hogy mi a falak feladata. Ennélfogva a templomnak is gyakran nyitva találjuk felül a középső csornokát, ahol az isten képmása állott, amelynek körülfogása a főcél

marad. Ha azonban tetőzetet akarnak csinálni, akkor hozzátartozik a magasabbrendű szépséghez, hogy annak külön hordozója legyen. Mert a gerendázat és a tetőzet közvetlen ráhelyezése a körülfogó falakra szükségből és szükségletből történik, nem pedig mert a szabad architektonikus szépség kívánja; a klasszikus építőművészetben ugyanis a hordozáshoz nincs szükség falakra; ellenkezőleg, a falak célszerűtlenek volnának, amennyiben, mint már fentebb láttuk, sokkal több erőt pazarolnak a hordozásra a kelleténél.

Ezek azok a főmeghatározások, amelyeket a klasszikus építészetben meg kell különböztetni egymástól.

c) Bár egyfelől alaptörvényként megállapíthatjuk, hogy az imént röviden jelzett különbségeknek *megkülönböztetésükben* is meg kell mutatkozniok, másrészt éppannyira szükségszerű, hogy e különbségek egy *egésszé egyesüljenek.* Befejezésül még röviden pillantást vetünk erre az egyesülésre, amely az építészetben inkább csak egymásmellettiség és összeillesztés és a mérték teljes euritmiája lehet.

Általánosságban a görög templomok megnyugtató, hogy úgy mondjam: kielégítő látványt nyújtanak.

α) Semmi sem tör a magasba, hanem az egész egyenesen szétterjeszkedik szélességben s kitágul, anélkül, hogy felemelkednék. Ahhoz, hogy áttekintsük a homlokzatot, alig szükséges szemünket szándékosan a magasba irányítani; ellenkezőleg, a tekintetet a szélesség köti le, míg a középkori német építőművészet szinte szertelenül a magasba tör és felfelé emelkedik. A régieknél a szélesség maradt a fődolog, mint szilárd, kényelmes megalapozottság a földön; a magasság inkább az emberi magassághoz igazodik, s csak az épület szélességének és hosszúságának növekedésével növekszik.

β) Továbbá: a diszítéseket úgy alkalmazták, hogy az egyszerűség benyomása ne vallja kárát. Mert sok függ a diszítés módjától is. A régiek, különösen a görögök, ebben megtartják a legszebb mértéket. Egészen egyszerű nagy felületek és vonalak pl. ebben a tagolatlan egyszerűségben nem látszanak olyan nagyoknak, mint akkor, ha némi változatosságot, megszakítást alkalmaznak rajtuk, amelynek révén a szem csak most tesz szert határozottabb mértékre. Ha azonban az aprólékosságig viszik ezt a megosztást és diszítését, úgyhogy csak egy sokaság és ennek apró részletei vannak előttünk, akkor a legnagyszé-

rűbb viszonyok és dimenziók is szétdaraboltaknak és szétromboltaknak tűnnek fel. A régiek mármost egészben nem arra törekszenek, hogy ilyen eszközökkel egyenesen nagyobbaknak tüntessék fel épületeiket és ezek méreteit, mint amilyenek valójában, sem pedig nem tagolják szét megszakításokkal és díszítésekkel annyira az egészet, hogy, mivel minden rész kicsiny és nincs olyan általánosan érvényesülő egység, amely valamennyi részt ismét összefogja, az egész ugyancsak kicsinynek lássék. Éppígy nem fekszenek tökéletes szépségű műveik súlyos-tömegesen és nyomottan a földön, vagy tornyosulnak szélességükhöz képest szertelenül a magasba, hanem ebben a vonatkozásban is megtartják a szép középutat, egyúttal egyszerűségükben megadják a szükséges teret a mértéktartó változatosságnak. Mindenekelőtt pedig az egésznek és egyszerű különösségeinek alapvonása a legvilágosabban áttetszik mindenen, s éppúgy legyőzi az alakítás egyéni jellegét, mint ahogyan a klasszikus eszményben az általános szubsztancia uralkodik az esetlegesen és különlegesen, amelynek elevenségét köszönheti, s azt összhangba tudja hozni magával.

γ) Ami mármost a templom elrendezését és tagolódását illeti, ebben a vonatkozásban egyrészt a kialakulás nagy fokozatossága észlelhető, másrészt sok dolog hagyományos maradt. A főmeghatározások, amelyek itt érdekelhetnek bennünket, a falakkal körülfogott, az isten képmását tartalmazó templomcellára (*ναὸς*), továbbá az előcsarnokra (*πρόναος*), a hátsó csarnokra (*ὀπισθόδομος*) és az egész épületet körülfutó oszlopos folyosókra korlátozódnak. Egy előre lépő oszlopsorral ellátott előcsarnoka és hátsó csarnoka volt először annak a templomfajtának, amelyet Vitruvius *ἀμφιπρόστυλος*-nak nevez; ehhez járul azután a *περίπτερος*-nál még az oszlopsor minden oldalon, míg végül a legfelső fokon a *δίπτερος*-nál ez az oszlopsor az egész templom körül megkettőződik, a *ὕπαιθρος*-nál pedig hozzájönnek a bensejében is oszlopfolyosók kettős oszlopállással egymás felett, némi távolságban a falaktól, a körüljárásra szánva, mint a külső oszlopfolyosók; olyan templomfajta ez, amelynek mintája Vitruvius szerint Minerva athéni nyolcoszlopos temploma és az olymposi Jupiter tízoszlopos temploma. (Hirt, Az építőművészet története. III. 14—18. l. és II. 151. l.)

Itt mellőzzük a közelebbi különbségeket az oszlopok számára, valamint egymástól és a falaktól való távolságukra vonatkozóan, s csak arra figyelmeztetünk, hogy mi az oszlopsorok,

előcsarnokok stb. tulajdonképpeni jelentősége a görög templom szempontjából általában.

Ezekben a prosztiloszokban és amfiprosztiloszokban, ezekben az egyszerű és kettős oszlopsorokban, amelyek közvetlenül a szabadba vezetnek, látjuk, amint az emberek szabadon sétálnak, szétszórtan, esetlegesen csoportosulnak; mert az oszlopok általában nem elzáró jellegűek, hanem olyan elhatárolást alkotnak, amely teljességgel átjárható marad, úgyhogy az ember félig benn, félig künn van, s legalább mindenütt közvetlenül a szabadba léphet. Ugyanígy az oszlopok mögötti hosszú falak sem engednek meg tolongást egy középpont felé, ahová a tekintet irányulhatna, ha a folyosók tele vannak, ellenkezőleg, a szem inkább az ilyen egységponttól minden oldal felé fordul, s egyetlen célból történő gyülekezés képzete helyett kifelé való irányulást látunk, s csak a komolytalan, derűs, tétlen, fecsegő időtöltés képzetét kapjuk. A körülfogás belsejében mélyebb komolyságot sejthetünk ugyan, de itt is kifelé többé vagy kevésbé, s különösen a legkifejlettebb építményekben teljesen nyitott környezetet találunk, amely arra utal, hogy ezt a komolyságot sem kell annyira szigorúan venni. S így azután e templomok keltette benyomás egyszerű és pompás marad ugyan, egyszersmind azonban derűs, nyílt és jóleső, mivel az egész építmény inkább álldogálásra, ide-oda járkálásra, jövésre és menésre van berendezve, mintsem egy köröskörül elzárt, a külvilágtól elválasztott gyülekezet belső koncentrációjára.

3. *A klasszikus építészet különböző építésmódjai*

Ha végezetül még egy pillantást vetünk a különböző építési formákra, amelyek az általánosan érvényesülő típust alkotják a klasszikus építészetben, akkor a következő lényegesebb különbségeket emelhetjük ki.

a) A legelső, amit ebből a szempontból megfigyelhetünk, azok az építésmódok, amelyeknek különbsége az *oszlopokon* mutatkozik meg a legszembetűnőbben; ezért arra szorítkozom, hogy itt csak az oszlopfajták különösen jellemző ismertetőjeleit adjam meg.

A legismertebb *oszloprendek* a *dór*, az *ión*, és a *korinthosi*, amelyeknek architektonikus szépségénél és célszerűségénél kü-

lönbet sem előbb, sem később már nem találtak ki. Mert a toszkán, vagy Hirt szerint (i. m. I. 251. l.) ógörög építésmód a maga dísztelen szegényességében bizonyára az eredetileg egyszerű faépítkezéshez tartozik, nem pedig a szép építészethez, s az úgynevezett római oszloprend mint a korinthosinak pusztán díszesebb változata lényegtelen.

A lényeges főpontok az oszlopok magasságának a vastagságukhoz való viszonyára, az oszloptalp és az oszlopfő különböző jellegére, s végül az oszlopoknak egymástól való nagyobb vagy kisebb távolságára vonatkoznak. Ami az első pontot illeti: az oszlop otrombának és nyomottnak látszik, ha magassága nem éri el átmérőjének négyszeresét; ha viszont túlhaladja az átmérő tízszeresét, akkor túlságosan vékonynak és karcsúnak látszik a hordozás célszerűsége szempontjából. Ezzel azonban szorosan összefügg az oszlopoknak egymástól való távolsága; mert ha azt akarják, hogy az oszlopok vastagabbaknak tűnjenek fel, akkor közelebb kell őket állítani egymáshoz, ha viszont azt akarják, hogy nyúlánkabbaknak és keskenyebbeknek lássanak, akkor nagyobbak lehetnek a térközök. Ugyanilyen fontos, hogy az oszlopnak van-e talpa vagy nincs, hogy az oszlopfő magasabb-e vagy alacsonyabb, dísztelen-e vagy ékítettebb-e, mivel ezáltal egész jellegük megváltozik. Az oszloptörzs tekintetében azonban a szabály az, hogy meg kell hagyni simán és díszítés nélkül, habár az oszloptörzs nem végig egyforma vastagsággal emelkedik a magasba, hanem felfelé valamivel keskenyebb lesz, mint lent és középen, úgyhogy ezáltal duzzadás keletkezik, amelynek, ha csaknem észrevétlenül is, mégis meg kell lennie. Később ugyan, a középkor alkonya idején, amikor újra alkalmazták a régi oszlopformákat a keresztény építészetben, a sima oszloptörzseket túlságosan kopároknak találták s ezért virágkoszorúkat fontak köréjük, vagy az oszlopokat néha csavarvonalúra is formálták; ez azonban megengedhetetlen és ellenkezik az igazi ízléssel, mivel az oszlop funkciója csupán a hordozás, ebben a funkciójában pedig szilárdan, egyenesen és önállóan kell a magasba emelkednie. Az egyetlen, amit a régiek az oszloptörzzsel kapcsolatban alkalmaztak, a barázdálás (kannelura) volt. Ezáltal az oszlopok, mint már Vitruvius mondja, szélesebbeknek látszanak, mint ha teljesen simán tartják őket. Az ilyen kannelurák a legnagyobb méretben fordulnak elő.

A dór, ión és korinthosi oszloprend és építésmód közelebbi különbségeiről csak a következő főpontokat említem.

a) Az első konstrukciók alapmeghatározása az építmény *biztossága;* az építészet megáll ennél, s ezért még nem próbálkozik karcsú arányokkal és ezeknek merészebb könnyedségével, hanem megelégszik nehézkes formákkal. Ez az eset forog fenn a *dór* építésmódban. Benne az anyagi elem a maga terhelő súlyával még a legnagyobb mértékben érvényesül, s különösen a szélesség és a magasság viszonyában mutatkozik meg. Ha egy épület könnyedén és szabadon emelkedik a magasba, akkor a nehéz tömegek terhelő súlya legyőzöttnek látszik, viszont ha szélesebben és alacsonyabban terpeszkedik, akkor, mint a dór építési stílusban, a szilárdság és a nehézkedés uralma alatt álló szolídság ismerhető fel mint a fődolog.

Ebben a jellegben a többi oszloprenddel szemben a dór oszlopok a legszélesebbek és a legalacsonyabbak. A regebbiek nem magasabbak alsó átmérőjük hatszorosánál, s gyakran csak négyszer olyan magasak, mint átmérőjük, ennek következtében nehézkességükben a komoly, egyszerű, minden díszt nélkülöző férfiasság látványát nyújtják. mint a paestumi és a korinthusi templom mutatják. A későbbi dór oszlopok magassága azonban eléri átmérőjük hétszeresét, s nem templomjellegű épületeknél Vitruvius hozzáad még egy félátmérőt. Általában azonban a dór építésmód abban tűnik ki, hogy még közel áll a faépítkezés eredeti egyszerűségéhez, bár fogékonyabb cirádák és ékítmények iránt, mint a toszkán építésmód. Az oszlopoknak azonban szinte kivétel nélkül nincs talpuk, hanem közvetlenül az alépítményen állnak. az oszlopfő pedig a legegyszerűbb módon, csupán oszloppárnából és fedőlapból van összetéve. Az oszloptörzset hol símán hagyták, hol húsz sávval barázdálták s ezek gyakran az alsó harmadban laposak voltak, de a felső harmadokban ki voltak vájva. (Hirt, Az építőművészet a régiek irányelvei szerint. 54. l.) Ami az oszlopoknak egymástól való távolságát illeti: ez a régibb emlékeknél az oszlop vastagságának kétszerese. s csak kevésnél van az átmérő kétszerese és harmadfélszerese között.

A dór építésmódnak egy másik sajátsága, amelyben a faépítkezés típusához közeledik, a triglifákban és a metopákban áll. A triglifák ugyanis hasáb alakú rovátkákkal jelzik a frizben a tetőgerendázatnak az architrávon nyugvó gerendafejeit, a metopák pedig a szemszédos gerendák közötti teret töltik ki. s

a dór építészetben még megtartják a négyzetformát. Diszítésül gyakran domborművekkel borították őket, míg a triglifák alatt az architrávon s felfelé a koszorúpárkány alsó felületén hat kis kúp alakú test, a cseppek szolgáltak díszül.

β) Ha már a dór stílus elmegy a tetszetős szolídság jellegzetességéig, az *ión* építészet a — bár még egyszerű — karcsúság, báj és kecsesség típusává fejlődik. Az oszlopok magassága ingadozik alsó átmérőjük hétszeres és tízszeres hosszúsága között, s Vitruvius feltevése szerint kiváltképp az oszlopok közötti távolság nagysága alapján határozódik meg, mivel az oszlopok nagyobb térköz esetén vékonyabbaknak és ezáltal karcsúbbaknak, kisebb térköz esetén pedig vastagabbaknak és alacsonyabbaknak látszanak. Ezért az építész, hogy elkerülje a túlságosan vékonyat vagy nehézkest, arra kényszerül, hogy az első esetben csökkentse, a másodikban pedig növelje a magasságot. Ha ennélfogva az oszlopoknak egymástól való távolsága meghaladja az átmérő háromszorosát, akkor az oszlopok magassága csak az átmérő nyolcszorosáig terjedhet; ha ellenben az oszlopok közötti távolság az átmérő két és egynegyedszeresétől háromszorosáig terjed, akkor az oszlopok magassága az átmérő nyolc és félszerese. Ha azonban az oszlopok csak két átmérőnyi távolságban állanak egymástól, akkor a magasság az átmérő kilenc és félszeresére emelkedik, sőt tízszeresére is a legkisebb, másfél átmérőjű távolság esetén. De ezek az utóbbi esetek bizonyára igen ritkán fordultak elő, s azok után a műemlékek után ítélve, amelyek az ión építésmódból ránk maradtak, a régiek csak kevéssé használták a magasabb oszloparányokat.

További különbségeket az ión és a dór stílus között abban találhatunk, hogy az ión oszlopok törzsükkel nem közvetlenül az építményből emelkedtek ki, mint a dór oszlopok, hanem egy erősen tagolt bázisra állították őket, s most mélyebb kivájással, huszonnégy sávos kannelurával, enyhe vékonyodással könnyedén emelkedtek karcsú magasságban az oszlopfőig. Ebben tűnik ki különösen az ephesosi ion templom a paestumi dór templommal szemben. Ugyanígy az ion oszlopfő is változatosabbá és kecsesebbé válik. Nemcsak kifaragott oszloppárnája van, pálcikái és fedőlapja, hanem még jobbról és balról csigavonal alakú csavarodást kap, oldalt pedig párnához hasonló díszítést; innen kapta a párnás oszlopfő elnevezést is. A csigavonalszerű csavarodások az oszloppárnán az oszlop végét jelzik;

az oszlop még magasabbra emelkedhetnék, de ebben a lehetséges folytatódásban itt önmagában meggörbül.

Az oszlopok e tetszetős karcsúsága és díszítése mellett mármost az ión építésmód kevésbé nehéz gerendázatot kíván meg, s ebben a tekintetben is nagyobb kecsességre törekszik. Ugyanígy már nem jelzi a faépítkezésből való eredetet, mint a dór építésmód, s ezért a sima frizben elhagyja a triglifákat és a metopákat, viszont fődíszítésként áldozati állatok fejei jelennek meg virágfűzérekkel összekötve, s a függő cseppes lapok* helyett bevezetik a fogazatot. (Hirt, Az építőművészet története. I. 254. l.)

γ) Ami végül a *korinthosi* építésmódot illeti, az megtartja az ión építésmód alapját. Az ión építésmód most ugyanazon karcsúság mellett ízléses pompává fejlődik, s a dísznek és ékítésnek legnagyobb gazdagságát fejti ki. Mintegy megelégedve azzal, hogy a faépítkezéstől kapja a meghatározott, sokszoros tagolásokat, ezeket kiemeli díszítésekkel, anélkül, hogy a faépítkezésből való eredetet átcsillogtatná rajtuk, s a párkányokon és gerendákon alkalmazott különféle lécekkel és lécecskékkel, ereszpárkányokkal, csurgólécekkel, sokszorosan tagolt oszloptalpakkal és gazdagabb oszlopfőkkel nagy serénységet mutat tetszetős különbségekben.

Bár a korinthosi oszlop nem haladja meg az ión oszlop magasságát, mivel egyforma barázdáltság mellett rendszerint csak nyolcszor vagy nyolc és félszer olyan magasra emelkedik, mint az oszlop alsó vastagsága, mégis magasabb oszlopfője révén, karcsúbbnak és mindenekelőtt gazdagabbnak látszik. Mert az oszlopfő az alsó átmérőjének egy egész egy nyolcadszorosa, s mind a négy sarkán karcsúbb csigavonalban csavarodik, az oszloppárna elmarad, s az alsó rész akantuszlevelekkel van díszítve. A görögöknek van erről egy bájos történetük. Egy rendkívüli szépségű leány — mesélik — meghalt; dajkája ekkor a leány játékszereit összegyűjtötte egy kosárkába és a sírra helyezte: a sírból egy akantusz sarjadt ki. A levelek hamarosan körülfonták a kosárkát, s innen vették az oszlopfő gondolatát.

A többi különbség közül egyfelől a korinthusi, másfelől az ión és dór stílus között még csak a koszorúpárkány alatti kecse-

* Hegelnél: *Dielenköpfe:* a koszorúpárkány alsó síkját megosztó, négyszögalakú díszítő lapok *(mutuli)*, amelyeknek mindegyikén három sor csepp van. *Sz. S.*

sen ívelt szarufejeket említem, valamint a csurgó kiszögellését, s a fogazatot és gyámköveket a főpárkányzaton.

b) *Másodszor:* közbenső formának a görög és keresztény építőművészet között a *római* építőművészetet tekinthetjük, amennyiben vele kezdődik kiváltképp a *boltív* és a *boltozat* alkalmazása.

A boltíves szerkezet első feltalálásának időpontja nem állapítható meg határozottan, de bizonyosnak látszik, hogy a körívet és a beboltozást nem ismerték sem az egyiptomiak, bármilyen messzire jutottak is az építés művészetében, sem a babilóniaiak, sem az izraeliták, sem a fóníciaiak. Az egyiptomi építészet műemlékei legalábbis csak azt mutatják, hogy az egyiptomiak, ha az épület belsejében mennyezet hordozásáról volt szó, erre csak tömeges oszlopot tudtak felhasználni, s ezekre azután kőlapokat fektettek vízszintesen gerendákként. Ha azonban széles bejáratokat vagy hídíveket kellett beboltozniok, akkor nem tudtak másként segíteni magukon, mint úgy, hogy a két oldalon kiszögellően egy-egy követ helyeztek el, ez ismét egy még előbbre tolt követ tartott, úgyhogy felfelé egyre jobban összeszűkültek az oldalfalak, míg végül csak egy kőre volt szükség az utolsó nyílás elzárásához. Ahol nem használták ezt a kisegítő eszközt, ott a termeket nagy kövekkel fedték be, amelyeket a szarufához hasonlóan egymás felé fordítottak.

A görögöknél találunk ugyan olyan műemlékeket, amelyekben már alkalmazták a boltíves szerkezetet, de ritkán, s Hírt, aki a legjelentősebb munkákat írta a régiek építőművészetéről és építőművészetének történetéről, azt közli, hogy a műemlékek között egyetlenegy sincs, amelyről biztosan feltételezhetnők, hogy Periklés kora előtt épült. A görög építészetben ugyanis az oszlop és a vízszintesen ráhelyezett gerendázat a jellegzetes és kialakult elem, úgyhogy itt az oszlopot nemigen használják ama tulajdonképpeni jelentésén kívül, hogy gerendákat hordozzon. A két pillér vagy oszlop felett átboltozott körív és a kupolaszerű azonban már valami továbbit foglal magában, mivel az oszlop itt már kezdi elveszteni a puszta hordozás rendeltetését. Mert a körív a maga emelkedésével, görbületével és leereszkedésével egy középpontra utal, amelynek semmi köze sincs az oszlophoz és hordozó funkciójához. A kör különböző részei kölcsönösen hordozzák, támogatják és folytatják egymást, úgyhogy sokkal kevésbé szorulnak az oszlop segítségére, mint az oszlopra fektetett gerenda.

A *római* építészetben mármost — mint mondottuk — a boltíves szerkezet és az átboltozás nagyon általános, sőt van néhány maradvány, amelyet már a római királyok korába kellene helyeznünk, ha teljes hitelt adhatnánk a későbbi tanúbizonyságoknak. Ilyenek azok a katakombák, kloákák, amelyek boltozatosak voltak, de amelyeket bizonyára egy későbbi restaurálás műveinek kell tekintenünk.

A boltozat feltalálását a legnagyobb valószínűséggel Démokritosnak tulajdonítják (Seneca, Ep. 90.), aki sokszorosan foglalkozott matematikai tárgyakkal is, s akit a kőmetszés feltalálójának tartanak.

Mint a római építőművészet egyik legkiválóbb épületét, amelyben a köralak mutatkozik főtípusnak, Agrippa Jupiter Ultornak szentelt Pantheonját kell megemlítenünk; állítólag Jupiter szobrán kívül még hat másik fülkében kolosszális istenszobrokat tartalmazott: Marst, Venust és az istenített Julius Caesart, valamint három másik alakot, amelyet nem lehet pontosan meghatározni. E fülkék mindegyik oldalán két-két korinthosi oszlop állott, s az egészet beboltozta a fenséges menynyezet, félgömb alakban, a mennyboltozat utánzásaként. Technikai szempontból megjegyzendő, hogy ezt a mennyezetet nem kőből boltozták be. A rómaiak ugyanis a legtöbb boltozatukról előbb egy faszerkezetet készítettek annak a boltozatnak formájára, amelyet építeni akartak, s erre mész és puzzolán habarcs keverékét öntötték; a puzzolán habarcs egy könnyű tufafajta törmelékeiből és széttört tégladarabokból állott. Mikor ez a keverék megszáradt, az egész *egyetlen* tömeget alkotott, úgyhogy a faállványzatot el lehetett távolítani, s a boltozat az anyag könnyűsége és az összefüggés szilárdsága miatt csak csekély nyomást gyakorolt a falakra.

c) A rómaiak építőművészetének mármost, eltekintve ettől az új boltíves szerkezettől, általában egészen más kiterjedése és más jellege volt, mint a görög építőművészetnek. A görögök az általános célszerűség mellett mégis kitűntek művészi tökélyükkel a nemes egyszerűségben, valamint diszítéseik könnyed kecsességében; ezzel szemben a rómaiak művésziek ugyan a mechanikai részben, de gazdagabbak, fényűzőbbek, s kevesebb bennük a nemesség és a báj. Ezenkívül építészetükben fellép a céloknak olyan sokfélesége, amelyet a görögök nem ismertek. Mert, mint már kezdetben mondottam, a görögök csak középületeikben éltek a művészet pompájával és szépségével; magán-

lakásaik jelentéktelenek maradtak. A rómaiaknál azonban nemcsak a középületek köre bővül ki, amelyeknek szerkezeti célszerűsége nagyszerű pompával párosult a színházakban, az állatviadalokra és más szórakozásokra szolgáló helységekben, hanem az építészet a magánélet felé is fordul. Különösen a polgárháborúk után épültek villák, fürdők, folyosók, lépcsők stb. a nagyvonalú pazarlás legnagyobb fényűzésével. Ezáltal az építőművészet előtt új terület nyílt meg, amely a maga körébe vonta a kertművészetet is, és rendkívül szellemes és ízléses módon tökéletesedett. Lucullus villája ragyogó példa erre.

A római építészetnek ez a típusa sokszorosan mintaképül szolgált a későbbi olaszoknak és franciáknak. A németek hosszú ideig részint az olaszokat, részint a franciákat követték, végül ismét a görögök felé fordultak, s az ókori művészet tisztább formáját vették mintaképül.

A ROMANTIKUS ÉPÍTÉSZET

A középkor gótikus építőművészetét, amely itt a tulajdonképpeni romantikusnak jellegzetes középpontja, hosszu ideig, különösen a francia műízlés elterjedése és uralma óta valami nyersnek és barbárnak tartották. Újabban főként Goethe szerzett neki először ismét megbecsülést természet- és művészetszemléletének a franciákkal és a francia elvekkel szembefordúló fiatalos frisseségében; s most egyre inkább azon voltak, hogy e nagyszerű művekben tanulják megbecsülni a keresztény istentiszteletet szolgáló sajátos célszerűséget, valamint az építészeti megformálás egybehangzását a kereszténység belső szellemével.

1. Általános jelleg

Ami ezeknek az építményeknek általános jellegét illeti, amelyekben a vallásos építészetet kell különösen kiemelni, már a bevezetésben láttuk, hogy itt *egyesül* az *önálló* és a célt *szolgáló* építőművészet. Ámde az egyesülés korántsem a keleti és a görög építészeti formáknak összeolvadásában áll, hanem csupán abban keresendő, hogy egyfelől — még inkább, mint a görög templomépítésben — a ház, a *körülfogás* a főtípus, míg másfelől a puszta célt *szolgáló jelleg* és célszerűség éppannyira *megszűnik*, s a ház tőle függetlenül *magában szabadon* emelkedik. Így aztán ezek a templomok és építmények általában, mint már mondottuk, teljességgel célszerűeknek bizonyulnak az istentiszteletre és egyéb használatra, de tulajdonképpeni jellegük éppen abban rejlik, hogy túlmennek minden meghatározott célon, s magukban lezártan, önmagukért léteznek. A mű magában áll itt, szilárdan és örökre. Ennélfogva már semmiféle

pusztán értelmi viszony nem adja meg az egésznek jellegét; a belsőben elesik protestáns templomaink skatulyaszerűsége — ezeket csak azért építették, hogy megteljenek emberekkel, csak templomszékek vannak bennük, istállókhoz hasonlítanak —; kívülről pedig szabadon emelkedik fel és csúcsosodik ki az építmény, úgyhogy bármennyire tényleges is a célszerűség, mégis ismét eltűnik, s az egész egy önálló egzisztencia benyomását kelti. Semmi sem tölti ki teljesen az ilyen épületet, minden feloldódik az egésznek nagyszerűségében; meghatározott célja van, s ilyen célra utal, de grandiózus voltában és fenséges nyugalmában túlemelkedik a puszta célszerűségen az önmagában való végtelenségig. Ez a túlemelkedés a végesen és az egyszerű szilárdságon az *egyik* jellemző oldal. Másfelől éppen itt jut csak a legteljesebb mozgási térhez a legnagyobb *elkülönbözödés*, szétszórtság és sokféleség, anélkül azonban, hogy puszta különösségekké és esetleges egyediségekké hullatná széjjel a totalitást. A művészet nagyszerűsége itt ellenkezőleg ezt a megosztottat, szétdaraboltat általánosan ismét amaz egyszerűségbe veszi vissza. Az egésznek szubsztanciája az, amely szétoszlik és feldarabolódik az egyéni változatosságok világának végtelen sok részletévé, de ezt az áttekinthetetlen sokaságot egyszerűen elkülöníti, szabályszerűen tagolja, szimmetrikusan elosztja, éppoly mozgalmasan, mint szilárdan a legmegnyugtatóbb euritmiaként állítja elénk, s a tarka részleteknek ezt az egész nagy tömegét akadálytalanul összefogja a legbiztosabb egységgé és a legvilágosabb magáértvalósággá.

2. Különös építészeti alakításmód

Ha mármost rátérünk azokra a különös formákra, amelyekben a romantikus építőművészet kialakítja saját jellegét, akkor itt, mint már fentebb érintettük, csak a tulajdonképpeni gótikus építészetről, főként pedig a keresztény templomépítésről kell beszélnünk, szemben a görög templommal.

a) Mint főforma, itt a *teljesen zárt ház* szolgál alapul.

a) Ahogyan ugyanis a keresztény szellem visszahúzódik a bensőségbe, úgy az épület is a magában minden irányban elhatárolt hellyé válik a keresztény közösség összejövetele s belső koncentrációja számára. A kedélynek önmagában való koncentrációja az, mely térbelileg elzárkózik. A keresztény

szív áhitata azonban éppannyira egyszermind túlemelkedés a végesen, úgyhogy most ez a tulemelkedés határozza meg az istenháza jellegét. Az építőművészetnek ezáltal a végtelenbe való emelkedés lesz a puszta célszerűségtől független jelentése, s ez ösztönözve érzi magát arra, hogy azt térbeli architektonikus formákkal fejezze ki. A benyomás ennélfogva, amelyet a művészetnek most keltenie kell a görög templom derűs nyíltságával szemben, egyrészt ama kedély e csendjének benyomása, amely elszakadva a külső természettől s a világiasságtól általában, önmagába zárkózik; másrészt oly ünnepélyes fenségnek benyomása, amely kifelé törekszik az értelemszerűen határoltból és túlemelkedik rajta. Ha tehát a klasszikus építészet épületei egészben véve szélességben terülnek el, a keresztény templomoknak ezzel ellentétes romantikus jellege abban van, hogy kinőnek a talajból és a magasba emelkednek.

· *β)* A külső természetnek s a végesség figyelmetelvonó tevékenységeinek és érdekeinek ezzel a háttérbeszorulásával, amelyet az elzárkózással kell elérni, szükségképpen elesnek továbbá a világgal összefüggő nyitott előcsarnokok, oszlopfolyosók stb., s ehelyett egészen megváltozott módon az épület belsejében kapnak helyet. Ugyanígy távoltartják a napfényt is, vagy ez csak homályosabban csillog át az ablak üvegfestményein, amelyekre a külvilágtól való teljes elkülönülés céljából van szükség. Amire az embernek itt szüksége van, azt nem a külső természet adja meg, hanem olyan világ, amelyet csakis általa és érte, áhitata és a bensejével való foglalkozása számára hoztak létre.

γ) Megállapíthatjuk azonban, hogy az általános típus, amelyet az istenháza általában és különös részei szerint felvesz: a szabad magasbaemelkedés és a *csucsokban* való végződés, akár boltívek, akár egyenes vonalak alkotják ezeket a csúcsokat. A klasszikus építészetben az oszlopok vagy tartófák a rájuk fektetett gerendákkal adják az alapformát, s ezért a derékszögűség s vele a hordozás válik a fődologgá. Mert a derékszögben rajta nyugvó felső réteg határozottan mutatja a hordoztatást. S bár a gerendák ismét a tetőzetet hordozzák, ennek felületei mégis tompaszögben hajlanak egymáshoz. Tulajdonképpeni kicsúcsosodásról és magasbaemelkedésről itt nem lehet szó, csak nyugvásról és hordozásról. Éppígy nyugszik a félkörív is, amely folytonos, egyenletesen görbülő vonalban az egyik oszloptól a másikig megy s amelynek egy és ugyanazon középpontja van,

az őt hordozó alapokon nyugszik. A romantikus építőművészetben azonban a hordozás mint olyan s ezzel együtt a derékszögűség már nem az alapforma, hanem ellenkezőleg megszűnik azáltal, hogy a belső és külső körülkerítések önmagukban szöknek a magasba, s a teher és hordozás szilárd, kifejezett különbsége nélkül csúcsban ér össze. Ez a túlnyomóan szabad felfelétörés és csúcsban való összehajlás itt a lényeges meghatározás, s általa részben keskenyebb vagy szélesebb alapú hegyesszögű háromszögek keletkeznek, részben pedig csúcsívek, amelyek a legszembetűnőbben mutatják a gótikus építésmód jellegzetességét. —

b) A belső áhitatnak és vallásos épülésnek mint kultusznak mármost sokféle különös mozzanata és oldala van, amelyet már nem lehet künn, nyitott csarnokokban vagy a templom előtt elvégezni, hanem az istenháza belsejében találják helyüket. Ha tehát a klasszikus építésű templomnál a külső alak a fődolog s az oszlopsorok révén függetlenebb marad a belső rész szerkezetétől, ezzel szemben a romantikus építészetben az épületnek belseje nemcsak lényegesebb fontosságot kap, hiszen az egésznek célja csak körülfogás, hanem a belső áttetszik a külsőnek alakján is és meghatározza speciálisabb formáját és tagoltságát.

Ebben a vonatkozásban a közelebbi vizsgálat céljából előbb belépünk a belsőbe és belőle magyarázzuk meg magunknak a külső alakot.

a) A templom *belsejének* legfőbb rendeltetését már megjelöltem abban, hogy a templomnak mindenfelől le kell zárnia a helyet a gyülekezet és a benső áhitat számára, részben az időjárás viszontagságai ellen, részben a külvilág háborgatásai ellen. A belsőnek térsége ennélfogva teljes körülfogássá válik, míg a görög templomoknak a nyitott folyosókon és csarnokokon kívül gyakran nyitott fülkéik is voltak.

Mivel azonban a keresztény áhitat a kedély *túlemelkedése* a létezés korlátozottságán és a szubjektum kibékülése Istennel, azért ebben lényegileg benne rejlik *különböző* oldalak közvetítése egy és ugyanazon, magában konkréttá lett egységgé. Egyúttal azt a feladatot is kapja a romantikus építészet, hogy épületének alakjában és elrendezésében, amennyire ez építészetileg lehetséges, átcsillogtassa annak a szellemnek a tartalmát, amelynek körülfogásaként az épület fennáll, s amely meghatározza a külsőnek és a belsőnek formáját. Ebből a feladatból folyik a következő:

αα) A belső térnek nem kell elvontan egyforma, üres térnek lennie, amelyben egyáltalán nincsenek különbségek és ezek közvetítései; hanem konkrét és ennélfogva hosszúság, szélesség, magasság s e dimenziók formája tekintetében is különböző alakra van szüksége. A köralak, a négyzet, a téglalap, a körülzáró falak és tetőzet egyformaságával nem volnának megfelelők. A kedély mozgalma, megkülönböztetése és közvetítése a földitől a végtelenhez, a másvilághoz és magasabbrendűhöz való felemelkedésében nem fejeződnék ki architektonikusan egy négyszögnek emez üres egyformaságában.

ββ) Ezzel mindjárt összefügg, hogy a gótikusban az egész és a részek *alakja* szempontjából mellékessé válik a ház *célszerűsége*, mind az oldalfalakkal és a tetővel való körülfogás, mind az oszlopok és a gerendák tekintetében. Ezáltal, mint már fentebb kifejtettük, egyfelől veszendőbe megy a terhelés és a hordozás szigorú különbsége, másrészt megszűnik a derékszögűségnek már nem pusztán célszerű formája, s ismét visszatér egy analóg természeti formához, amelynek a szabadon felemelkedő ünnepélyes koncentráció és körülfogás formájának kell lennie. Ha belépünk egy középkori dóm belsejébe, nem annyira tartópilléreknek és egy rajta nyugvó boltozatnak szilárdsága és mechanikus célszerűsége jut eszünkbe, mint inkább egy erdő boltozatai, amelynek fasoraiban az ágak egymás felé hajlanak és összezárulnak. Egy keresztgerendának szilárd támpontra és a vízszintes helyzetre van szüksége; a gótikus stílusban azonban a falak önállóan, és szabadon emelkednek a magasba, ugyanígy a pillérek, amelyek azután fenn több irányban szétterjeszkednek és mintegy véletlenül összetalálkoznak; azaz nincs kifejezetten kiemelve és önállóan feltüntetve az a rendeltetésük, hogy a boltozatot hordozzák, jóllehet a boltozat valójában a pilléreken nyugszik. Úgy van, mintha nem is hordoznának, mint ahogy a fa ágait is látszólag nem hordozza a törzs, hanem formájukban könnyed görbületükkel inkább a törzs folytatásának tűnnek fel s más fák ágaival lombtetőt alkotnak. Az ilyen boltozatot, amely a bensőség számára van rendelve, ezt a megborzongtatót, amely a szemlélődésre hívogat, tárja elénk a dóm, amennyiben a falak és alattuk a pillérek erdeje szabadon a csúcsban összetalálkoznak. Ezzel azonban nem azt akarjuk mondani, hogy a gótikus építészet fákat és erdőket vett formáinak valóságos mintaképéül.

Ha mármost a csúcsban való összefutás általában a gótikus építészet egyik alapformája, ez a templomok belsejében a *csúcsív* speciálisabb formáját veszi fel. Ezáltal főként az *oszlopok* teljesen más rendeltetést és alakot kapnak.

A tágas gótikus templomnak mint totális körülfogásnak olyan tetőzetre van szüksége, amely az épület szélessége miatt súlyos terhelést jelent s alátámasztást tesz szükségessé. Itt tehát az oszlopok nagyon is helyénvalóknak látszanak. Mivel azonban a felfelétörés éppen a hordozást a szabad magasbaemelkedés látszatává változtatta át, azért itt nem lehetségesek a klasszikus építőművészet értelmében vett oszlopok. Ellenkezőleg, csak olyan pillérekké válnak, amelyek nem harántgerendát, hanem boltíveket tartanak olyképpen, hogy a boltívek a pillér puszta folytatásának látszanak, s mintegy szándéktalanul egy csúcsban találkoznak. Elképzelhető ugyan, hogy két egymástól bizonyos távolságban álló pillér szükségképp csúcsban végződik oly módon, ahogyan teszem egy oromtető nyugodhatik sarokgerendákon, de az oldalfelületek tekintetében, ha egészen tompaszögben helyezkednek is a pillérekre, s hegyesszögben hajlanak egymáshoz, ebben az esetben mégis fellépne egyfelől a terhelés, másfelől a megtámasztás képzete. A csúcsív ellenben, amely látszólag először egyenes vonalban emelkedik a magasba a pillérről, s csak észrevétlenül és lassan görbül, hogy áthajoljon az átellenes pillérhez — csak a csúcsív adja meg teljesen azt a képzetet, hogy épp magának a pillérnek valóságos folytatása, amely egy másik pillérrel egybehajol boltozattá. Pillér és boltozat — ellentétben az oszloppal és gerendával — egy és ugyanazon alakulatnak látszanak, habár a boltívek oszlopfőkön nyugszanak, s ezekről emelkednek a magasba. De teljesen elmaradnak az oszlopfők is, mint pl. sok németalföldi templomban, úgyhogy ezáltal határozottan láthatóvá válik amaz osztatlan egység.

Mivel továbbá a felfelétörésnek a főjellegzetességként kell megmutatkoznia, azért a pillérek magassága szemmel már ki sem számítható módon haladja meg alapjuk szélességét. A pillérek vékonyak, karcsúak lesznek, s úgy emelkednek a magasba, hogy a pillantás nem képes egyszerre áttekinteni az egész formát, hanem arra kényszerül, hogy ide-oda bolyongjon, felfelé röppenjen, mígnem megnyugodva célhoz ér az összetalálkozó ívek enyhén hajló boltozatánál, ahogyan a ke-

dély is a maga áhitatában nyugtalanul, meghatottan emelkedik fel a végesség talajáról és egyedül Istenben talál nyugalmat.

A végső különbség a pillér és az oszlop között abban áll, hogy a specifikus jellegében kialakult gótikus pillér nem marad, mint az oszlop, kerekded, magában szilárd, egyazon henger, hanem már bázisában nádkéveszerűbben köteget, nyalábot alkot, amely azután fenn a magasban sokszorosan szétbomlik és sokszoros folytatássá sugárzik szét minden irányban. S ha már a klasszikus építészetben azt láttuk, hogy az oszlop a nehézkestől, szolidtól, egyszerűtől a karcsú és díszesebb felé fejlődik, hasonlót mutat a pillér is; ebben a karcsúbb felemelkedésben egyre inkább kivonja magát a hordozás feladata alól, s szabadon, de fenn lezártan, lendül a magasba.

A pilléreknek és csúcsíveknek ugyanaz a formája megismétlődik az ablakokon és az ajtókon. Különösen kolosszális nagyságúak az ablakok, mind az oldalfolyosók alsó, mind méginkább a középhajó és a kórus felső ablakai, hogy az alsó részén nyugvó tekintet ne fogja át rögtön a felső részt is, s felfelé emelkedjék, mint a boltozatoknál. Éppen ez hozza létre a felfelészállás nyugtalanságát, amelyet a szemlélővel közölni kell. Ezenkívül, mint már mondottuk, az ablaktáblák csak félig átlátszók az üvegfestmények miatt. Részben szent történeteket ábrázolnak, részben csak általában színesek, hogy félhomályt árasszanak és a gyertyák fényét ragyogtassák. Mert itt másmilyen napnak kell fényt árasztania, nem a külső természet napjának.

γγ) Ami végül a *totális tagolódást* illeti a gótikus templom belsejében: láttuk már, hogy az egyes részeknek magasságban, szélességben, hosszúságban különbözőknek kell lenniök. A legközelesőbb itt a *kórus*, a *kereszthajók*, és a *hosszhajó* különbsége az őket körülfutó *mellékfolyosóktól*.

Ez *utóbbiakat* a külső oldal felé az épületet bezáró falak alkotják, amelyek előtt pillérek és boltívek ugranak ki, a belső felől pedig olyan pillérek és csúcsívek, amelyek a hajó felé nyitottak, mivel közöttük nincsenek falak. Helyzetük ezáltal fordítottja annak, ami a görög templomok oszlopfolyosóié: ezek kifelé nyitottak, befelé azonban zártak; a gótikus templomok oldalfolyosói ellenben nyitva hagynak szabad átjárásokat a középhajó felé. Olykor két-két ilyen mellékhajó van egymás mellett, sőt az antwerpeni katedrálisnak pl. három mellékhajója van a középhajó mindegyik oldalán.

Maga a *főhajó* minden oldalról fallal van elzárva, s még egyszer olyan magasan, vagy alacsonyabban is, változó arányokban emelkedik a mellékhajók fölé; hosszú, kolosszális ablakok törik át, úgyhogy ezáltal maguk a falak mintegy karcsú pillérekké válnak, amelyek mindenütt csúcsívekké mennek széjjel és boltozatokat alkotnak. De vannak olyan templomok is, amelyeknek oldalhajói ugyanolyan magasak, mint a főhajó, mint pl. a nürnbergi Sebaldus-templom későbbi kórusában, s ez a nagyszerű, szabad, nyitott karcsúság és kecsesség jellegét adja az egésznek. Ilyen módon az egészet pillérsorok osztják részekre és tagolják, amelyek, akár egy erdő, fent magasbaszökő ívágakban futnak össze. E pillérek *számában* s általában a számviszonyokban sok *misztikus* jelentést véltek felfedezni. A gótikus építőművészet legszebb virágzása korában, pl. a kölni dóm építésének idején, természetesen nagy súlyt helyeztek az efféle számszimbólumokra, mivel az ésszerűnek még homályosabb sejtése könnyen fűződik az ilyen külsőséghez; ámde az építészet műalkotásai az alárendelt szimbolikának ilyenfajta, többé vagy kevésbé önkényes játékai által nem kapnak sem mélyebb jelentést, sem fokozott szépséget, mivel tulajdonképpeni értelmük és szellemük egészen más formákban és alakulatokban fejeződik ki, mint számkülönbségek misztikus jelentésében. Nagyon kell tehát óvakodnunk attól, hogy túlságosan messzire menjünk az ilyen jelentések keresésében, mert ha az ember túlzottan alapos és mindenbe mélyebb értelmet akar belemagyarázni, ez éppolyan kicsinyes és felületes dolog, mint az a vak tudományosság, amely elmegy a világosan kifejezett és kifejtett mélység mellett is, anélkül, hogy felfogná azt.

A *kórus* és a főhajó közelebbi különbségére nézve végül csak a következőt említem. A főoltár, az istentiszteletnek ez a tulajdonképpeni középpontja, a kórusban emelkedik s ezt a papság helyévé szenteli; a gyülekezet viszont a főhajóban foglal helyet, s itt áll a szószék is. A kórushoz lépcsők vezetnek fel többé vagy kevésbé magasra, úgyhogy ez az egész rész, s mindaz, ami rajta történik, láthatóvá válik mindenütt. Éppígy a kórus ékítmények szempontjából is díszesebbnek tűnik fel, s mégis a hosszhajónál, még ha a boltozatok azonos magasságúak is, komolyabbnak, ünnepélyesebbnek, fenségesebbnek; mindenekelőtt azonban itt zárul le végképpen az egész épület sűrűbben, szorosabban egymás mellé állított pillérekkel, amelyek által a szélesség mindinkább csökken, s minden látszólag csen-

desebben és magasabban emelkedik, míg a keresztház és a középhajó még szabadon hagynak bizonyos kapcsolatot a külvilággal a be- és kijáratul szolgáló ajtók révén. — Égtájak szerint a kórus kelet felé, a főhajó nyugat felé fekszik, a keresztházak észak és dél felé fordulnak; de vannak kettőskórusú templomok is, ahol kelet és nyugat felé fekszik egy-egy kórus, a főajtók pedig a keresztszárnyakon vannak elhelyezve. — A kőmedence, amely keresztelésre, a gyülekezetbe való *belépésnek* eme megszentelésére szolgál, előcsarnokban a templom *főbejárata* mellett van felállítva. Végül a speciálisabb áhítatot szolgálják még kisebb kápolnák az egész épület körül, főként a kórus és a főhajó körül, s mindegyikük mintegy új templomot alkot.

Ennyit az egésznek tagolódásáról.

Az ilyen dómban mármost egy egész nép számára van hely. Mert itt egy város és környéke közösségének nem az épület körül, hanem az épület belsejében kell összegyűlnie. S így megférnek itt egymás mellett az életnek mindazok a különféle érdekei, amelyek csak valamennyire is érintik a vallásosságot. A tágas térséget nem osztják és szűkítik meg padsorok merev szakaszai; mindenki zavartalanul jár-kel, pillanatnyi használatra birtokába vesz, lefoglal egy széket, letérdel, elvégzi imáját, s ismét távozik. Ha nincs a nagymise órája, akkor zavartalanul folynak a legkülönbözőbb dolgok ugyanabban az időben. Itt prédikálnak, ott egy beteget hoznak, közben lassan tovább vonul egy körmenet; itt keresztelnek, ott egy halottat visznek a templomon keresztül; ismét másutt egy pap misét mond, vagy összeesket egy párt, s a nép mindenütt nomád módra térden áll az oltárok és a szentképek előtt. Mindezt a sokféleséget egy és ugyanazon épület zárja magába. De a sokféleségnek és elszigetelődésnek ez a folytonos váltakozása éppannyira el is tűnik az épület tágasságához és nagyságához képest; semmi sem tölti ki az egészet, minden tovasiet, az egyének a maguk ténykedésével elvesznek és szétporlanak mint pontok ebben a grandiózus környezetben, a pillanatnyi csak tovaröppenésében válik láthatóvá, s felette a roppant végtelen térségek emelkednek szilárd, mindig azonos formájukban és szerkezetükben.

Ezek a gótikus templomok belsejének főmeghatározásai. Itt nem kereshetünk célszerűséget mint olyat, hanem csak célszerűséget a kedély szubjektív áhitata szempontjából, amikor elmélyed a legbelsőbb különlegességben és túlemelkedik min-

den egyedín és végesen. Így ezek az építmények belsejükben el vannak különítve a természettől körülzárt térségek által, homályosak, s éppúgy ki vannak dolgozva a legapróbb részletekig, mint amilyen fenségesen és mérhetetlenül a magasba törnek.

β) Tekintsük meg most a templom *külsejét.* Már fentebb mondottuk, hogy a görög templomtól eltérően a gótikus építészetben a belső határozza meg a külső alakot, a falak diszítését és elrendezését stb., mert hiszen a külsőnek csak a benső körülfogásaként kell megjelennie.

Ebben az összefüggésben különösen a következő pontokat kell kiemelnünk.

αα) Először is már alaprajzának egész külső keresztalakja elárulja a belsőnek azonos szerkezetét: feltünteti, hogy a kórust és a hajót keresztben metszik az oldalszárnyak, s ezenkívül világosan megmutatja a mellékhajók s a főhajó és kórus különböző magasságát is.

Közelebbről azután a *főhomlokzat,* mint a középhajó és az oldalhajók külseje, megfelel a belső szerkezetének a *portálokban.* Egy a főhajóba vezető magasabb főkapu áll a mellékhajókba vezető kisebb bejáratok között, s perspektivikus összeszűkülése arra utal, hogy a külsőnek össze kell mennie, meg kell keskenyednie. el kell tűnnie ahhoz, hogy a bejáratot alkossa. A benső az a már látható háttér, amely felé a külső elmélyül, mint ahogy a kedélynek is, amikor magába száll, el kell mélyülnie önmagában mint bensőségességben. Az oldalajtók felett azután, ugyancsak a legközvetlenebb összefüggésben a belsővel, kolosszális ablakok emelkednek, amelyek, mint a portálok is, hasonló csúcsívekbe lendülnek, mint amilyenek a belső boltozat speciális formájaként használatosak. Közbül, a főportál felett egy nagy kör nyílik, a rozetta, olyan forma, amely szintén egészen ennek az építésmódnak sajátja s csak hozzá illik. Ahol hiányoznak az ilyen rozetták, ott egy még kolosszálisabb csúcsíves ablak pótolja őket. Hasonló tagoltságú a keresztszárnyak homlokzata, míg a főhajónak, a kórusnak, az oldalhajóknak falai az ablakokban és formájukban, valamint a közöttük fekvő szilárd falakban teljesen követik a belsőnek alakját s ezt mutatják meg kívülről.

ββ) Másodszor azonban a külső, noha ilyen szorosan egybe van kapcsolva a belsőnek alakjával és felosztásával, éppannyira kezd önállósulni, mivel sajátos feladatokat kell teljesítenie.

Ebben a vonatkozásban megemlíthetjük a *gyámpilléreket*. Ezek a sokféle belső pillér helyébe lépnek, s mint rögzítő támpontok szükségesek az egésznek magasba emelkedése és szilárdan állása szempontjából. Egyúttal egymástól való távolságukkal, számukkal stb. ismét világossá teszik kívülről a belső pillérsorok beosztását, habár nem utánozzák a belső oszlopok tulajdonképpeni alakját, hanem minél magasabbak, annál inkább csökken lépcsőzetesen a vastagságuk.

γγ) Mivel azonban *harmadszor* csak a belsőnek kell magában teljes körülfogásnak lennie, azért ez a jelleg elvész az épület külsejének alakjában, s teljes mértékben helyet ad a magasbaemelkedésnek mint egyedüli jellegnek. Ezáltal a külső ugyancsak a belsőtől független formát kap, s ez főként a mindenoldalú, csipkeszerű, kicsúcsosodó magasbatörésben, az egymásra torlódó csúcsok kibontakozásában nyilvánul meg.

Ehhez a felfelétöréshez hozzátartoznak a magasra emelkedő háromszögek, amelyek a csúcsívektől függetlenül a portálék felett, főként a főhomlokzat portáléja felett, valamint a középhajó és a kórus kolosszális ablakai felett helyezkednek el; ugyanígy hozzátartozik a keskenyen kiéleződő tetőzet, amelynek oromzata főként a keresztszárnyak homlokzatán válik láthatóvá. Azután a gyámpillérek, amelyek mindenütt hegyes tornyocskákban végződnek, s ezáltal itt kívül a csúcsok egész erdejét nyújtják a magasba csakúgy, ahogyan belül a pillérsorok a törzsek, ágak és boltozatok erdejét alkotják.

A legönállóbban azonban a *tornyok* emelkednek fel mint ezek a legfenségesebb csúcsok. Bennük ugyanis mintegy összpontosul az épület egész tömege. A főtornyokban ez korlátlanul, a szem számára kiszámíthatatlan magasságig emelkedik, anélkül, hogy ezáltal elveszítené a nyugalom és szilárdság jellegét. Az ilyen tornyok vagy a főhomlokzaton állanak a két oldalhajó felett, míg egy harmadik, vastagabb főtorony onnan emelkedik fel, ahol a kereszthajónak, a kórusnak és a főhajónak boltozata összetalálkozik, vagy pedig egyetlen torony alkotja a főhomlokzatot, s a középhajó egész szélessége felett emelkedik. Legalábbis ezek a leggyakrabban előforduló elhelyezkedések. Az istentisztelet szempontjából a tornyok harangházak, amennyiben a harangok zúgása sajátszerűen hozzátartozik a keresztény istentiszteletthez. Ez a pusztán határozatlan csengés: bensőnknek ünnepélyes izgalma, de egyelőre még csak kívülről jövő előkészítés. Az a tagolt csengés ellenben,

amelyben az érzések és képzetek meghatározott tartalma kifejeződik: csak a templom belsejében felcsendülő ének. A tagolatlan harangozásnak azonban csak az épület külsejében lehet a helye; a harangszó a tornyokról száll alá, mert mintegy tiszta magasságból messzi tájra kell kihangzania.

c) A diszítés módjára nézve *harmadszor* mindjárt kezdetben jeleztem a fő meghatározásokat.

a) Az *első* pont, amit ki kell emelnünk, a diszítéseknek általában a gótikus építészetre való fontosságára vonatkozik A klasszikus építőművészet egészben véve bölcs mértéket tart épületeinek diszítésében. Mivel azonban a gótikus építészet számára különösen az a fontos, hogy az alkalmazott tömegek nagyobbaknak és főként magasabbaknak tűnjenek fel, mint amilyenek a valóságban, azért nem elégszik meg az egyszerű felületekkel, hanem ezeket teljesen széttagolja, mégpedig olyan formákban, amelyek ismét felfelétörést jeleznek. Pillérek, csúcsívek és rajtuk túlemelkedő hegyesszögű háromszögek pl. visszatérnek a diszítésekben is. Ilyen módon a nagy tömegek egyszerű egysége szétszóródott s a végső végességig és különlegességig ki van dolgozva; az egész azonban önmagában a legnagyobb ellentétet mutatja. Egyrészt a szem a legfelfoghatóbb alapvonalakat látja, szertelen dimenziókban ugyan, de világos tagoltságban, másrészt a kecses diszítések áttekinthetetlen bőségét és változatosságát látja, úgyhogy a legáltalánosabbal és legegyszerűbbel szembenáll a legtarkább különösség, mint ahogy a kedély is, ellentétben a keresztény áhítattal, éppannyira elmélyed a végességben és beleéli magát a kis és kicsinyes dolgokba is. Ennek a meghasonlottságnak elmélkedésre kell ösztönöznie, ez a magasbatörés felemelkedésre hívogat. Mert a diszítés e módjában az a fő, hogy az alapvonalakat ne rombolja szét vagy ne fedje el a díszek tömege és változatossága, hanem azok tökéletesen érvényesüljenek mint fontos lényeg a sokféleségen keresztül. Csak ebben az esetben őrzik meg különösen a gótikus épületek grandiózus komolyságuk ünnepélyességét. Ahogyan a vallásos áhitatnak át kell járnia minden egyén kedélyének, életviszonyainak valamennyi különlegességét. s eltörölhetetlenül a szívbe kell vésnie az általános szilárd képzeteket, úgy kell az egyszerű építészeti alaptípusoknak is mindig újra visszavenniök ama fővonalakba a legkülönfélébb tagolásokat, megszakításokat, díszítéseket, s el kell tüntetniök őket a fővonalakkal szemben.

β) A diszítményeknek egy *második* oldala hasonló módon összefügg a romantikus művészeti formával általában. A romantikus egyfelől magában foglalja a bensőségnek, az eszmei önmagába való visszatérésének elvét; másfelől a bensőnek vissza kell tükröződnie a külsőben, s a külsőből vissza kell húzódnia magába. Az építészetben mármost az érzéki, anyagi-térbeli tömeg az, amin maga a legbensőbb válik szemléletessé, amennyire ez lehetséges. Az ilyen anyagnál az ábrázolásnak nem marad más teendője, mint az, hogy az anyagit, a tömegszerűt ne engedje anyagiságában érvényesülni, hanem mindenütt törje át, darabolja fel, s vegye el közvetlen összetartásának és önállóságának látszatát. Ebben a vonatkozásban a diszítmények — különösen az épület külsején, amelynek nem a körülfogást mint olyat kell mutatnia — megkapják a mindenütt áttörtnek vagy a felületre ráfonódottnak a jellegét, s nincs olyan építészet, amely az ilyen roppant nagy, súlyos kőtömegek és szilárd összeilleszkedésük mellett mégis ily tökéletesen megőrizné a könnyűség és kecsesség jellegét.

γ) Ami *harmadszor* a diszítmények alakításmódját illeti, erről csak azt kell megjegyeznünk, hogy a csúcsíveken, pilléreken és körökön kívül a formák ismét a tulajdonképpeni szervesre emlékeztetnek. Már az áttörés és a tömegből való kidolgozás erre utal. Közelebbről azonban kifejezetten előfordulnak levelek, virágrozetták, s arabeszkszerű összefonódásban részint valóságos, részint fantasztikusan összetett állat- és emberalakok. A romantikus fantázia ezzel az építészetben is mutatja heterogén elemek feltalálásában és furcsa összekapcsolásában való gazdagságát, bár másfelől, legalábbis a legtisztább gótikus építőművészet idején, a diszítményekben, pl. az ablakok csúcsíveiben is megfigyelhető ugyanazon egyszerű formák állandó visszatérése. —

3. *A romantikus építészet különböző építésmódjai*

Az utolsó, amihez még hozzá akarok fűzni egyet-mást, azokra a főformákra vonatkozik, amelyekké a romantikus építőművészet fejlődött különböző korokban, bár itt semmiképpen sem lehet feladatunk a művészet ez ágának történetét adni.

a) A gótikus építészettől, ahogyan ezt az imént jellemeztem, jól meg kell különböztetni az úgynevezett *gótikaelőtti* építészetet. amely a római építőművészetből alakult ki. — A keresztény templomok legrégibb formája *bazilikaszerű*, mivel császári középületekből származtak, nagy téglalap alakú termekből, fából való fedélszékekkel; Constantinus engedte át ezeket a kereszténveknek. Az ilyen termekben volt egy emelvény; erre lépett fel az istentiszteleti gyülekezetek alkalmával a pap az énekhez és a beszédhez, vagy a felolvasáshoz, s ebből alakulhatott azután a kórus képzete. Ugyanezen a módon vette át egyéb formáit is a keresztény építészet a klasszikus építőművészetből, mint például a félköríves oszlopok használatát, a körépületeket (rotundákat) és az egész diszítésmódot különösen a nyugatrómai birodalomban; a keletrómai császárságban is egészen Justinianus koráig úgy látszik hűek maradtak ehhez az építésmódhoz. Lényegileg még az is megtartotta a római alapjelleget, amit a keleti gótok és longobárdok építettek Itáliában. A bizánci császárság későbbi építészetében többféle változás áll be. A középpont a négy nagy pilléren álló körépület, ehhez kapcsolódtak azután különféle konstrukciók a rómaitól különböző görög istentisztelet különös céljaira. A bizánci birodalom e tulajdonképpeni építőművészetével azonban nem tévesztendő össze az az építőművészet, amelyet általános vonatkozásban bizáncinak neveznek, s amely kb. a XII. század végéig dívott Itáliában, Franciaországban, Angliában, Németországban, stb.

b) A XIII. században kifejlődött azután a gótikus építőművészet abban a sajátos formában, amelynek legfőbb ismertetőjegyeit fent közelebbről megjelöltem. Manapság tagadják a gótoktól való származását, s *német* vagy *germán* építőművészetnek nevezik. Mi azonban megtarthatjuk az ismertebb régibb elnevezést. Spanyolországban ugyanis ennek az építésmódnak nagyon régi nyomai találhatók, s ezek összefüggést sejtetnek történelmi körülményekkel; gót királyok ott, Asturia és Galícia hegységeiig visszaszorítva, függetlenül tartották fenn magukat. Ennélfogva valószínűnek látszik ugyan a gótikus és az *arab* építészet közelebbi rokonsága; a kettőt mégis lényegileg el kell választanunk egymástól. Mert a középkor arab építőművészetében nem a csúcsív a jellegzetes, hanem a *patkóív*, ezenkívül pedig az egészen más kultuszra rendeltetett épületek keleti gazdagságot és pompát, növényalakú ékítményeket és

egyéb díszeket mutatnak, amelyek római és középkori elemek külsőséges keverékei.

c) A vallásos építészetnek ezzel a fejlődésével párhuzamosan halad a *világi építőművészet* is, amely a maga álláspontjáról megismétli és módosítja a templomi építmények jellegét. A polgári építészetben azonban még kevesebb mozgási tere van a művészetnek, mivel itt korlátozottabb célok és szükségletek sokfélesége szigorúbb kielégítést követelnek, s a szépségnek csak puszta díszként engednek teret. A formák és mértékek általános euritmiáján kivül a művészet itt főleg csak a homlokzatok, lépcsők, lépcsőházak, ablakok, ajtók, oromzatok, tornyok stb. díszítésében mutatkozhatik, de olyképpen, hogy a célszerűség marad a tulajdonképpeni meghatározó és döntő tényező. A középkorban főként a megerősített lakások *várszerű* jellege tűnik szembe mint főtípus az egyes hegylejtőkön és csúcsokon csakúgy, mint a városokban; így pl. Itáliában minden palota, minden családi ház egy kis erőd vagy vár alakját vette fel. A falakat, kapukat, tornyokat, hidakat és más effélét itt a szükség hozza létre, a művészet pedig díszíti és megszépíti őket. Az egyes formák és összefüggésük grandiózus pompája és eleven egyénisége mellett szilárdság és biztonság a lényeges rendeltetésük. Ennek közelebbi kifejtése azonban túlságosan messzire vezetne bennünket. —

Végül függelékként röviden megemlíthetjük még a *kertművészetet,* amely a szellem számára nemcsak eleve egészen új környezetet teremt második külső természetként, hanem magát a természeti tájat is belevonja átalakító munkájába és az épületek környezeteként architektonikusan kezeli. Ismert példaként erre csak Sanssouci nagyszerű teraszát kell megemlítenem.

A tulajdonképpeni *kertművészetet* illetően jól meg kell különböztetnünk annak *festői* jellegét az *architektonikus* jellegtől. A parkszerű ugyanis nem sajátlagosan architektonikus; nem szabad természeti tárgyakkal való építkezés, hanem festés, amely a tárgyakat meghagyja természetességükben s a nagy, szabad természet utánzására törekszik, mivel egy egésszé összetömörítve jelenik meg mindaz egymást váltó utalásként, ami egy tájban megörvendeztet; sziklák és nagy nyers tömegeik, völgyek, erdőségek, rétek, pázsit, kanyargó patakok, széles folyók élénk partokkal, fáktól övezett csöndes tavak, zúgó vízesések és több efféle. Ilyen módon már a kínaiak kertművészete egész tá-

jakat ölel fel tavakkal és szigetekkel, folyókkal, kilátókkal, sziklás részekkel stb.

Az ilyen parkban, különösen újabban, egyrészt mindennek meg kell tartania a természet szabadságát, másrészt azonban mindez mesterséges csinálmány, s egy meglevő tájtól függ; ezáltal olyan ellentmondás keletkezik, amely nem talál teljes megoldást. Ebből a szempontból legnagyobbrészt misem ízléstelenebb, mint az ilyen mindenütt látható szándékossága a szándéktalannak, mint az ilyen erőltetése az erőltetettség nélkülinek. Ezenkívül pedig elvész itt a tulajdonképpeni kertjelleg, amennyiben a kertnek az a rendeltetése, hogy sétálgatásra, szórakozásra szolgáljon olyan helyen, amely már nem a természet mint olyan, hanem az ember által átalakított, a magaalkotta környezet szükségletét kielégítő természet. Viszont egy nagy park már önmagában is igényt tart arra, hogy szemügyre vegyék, különösen akkor, ha el van látva kínai templomocskákkal, török mecsetekkel, svájci házakkal, hidakkal, remetelakokkal, s ki tudja még miféle egyéb furcsaságokkal; már önmagában kell lennie valaminek és jelentenie kell valamit. De ez az inger nyomban el is tűnik, mihelyt kielégül, s az ilyesmit nem lehet kétszer megnézni, mert ez az ismétlés nem nyújt a tekintetnek semmi végtelent, semmi önmagában létező lelket, ezenkívül pedig a szórakozás számára, a sétálgatás közben folytatott beszélgetés szempontjából csak unalmas és terhes.

A kert mint olyan legyen csak derűs környezet és pusztán környezet, amely magában nem akar jelenteni semmit és az embert nem akarja elvonni az emberitől és bensőtől. Itt az építészetnek van helye értelmes vonalaival, rendjével, szabályszerűségével, szimmetriájával, s architektonikusan rendezi el magukat a természeti tárgyakat is. A mongolok kertművészete a Nagy Falon túl, Tibetben, a perzsák édenkertjei már inkább ezt a típust követik. Ezek nem angol parkok, hanem virágos csarnokok, kutakkal, szökőkutakkal, udvarokkal, palotákkal, a természetben való tartózkodás szolgálatában és nagyszerű és pazar pompájával berendezve az emberi szükséglet és az emberi kényelem céljaira. A legnagyobb mértékben azonban az architektonikus elvet a francia kertművészet valósította meg; ez rendszerint nagy palotákhoz is csatlakozik, a fákat szigorú rendben nagy fasorokba ülteti egymás mellé és megnyesi, egyenes falakat alkot nyesett sövényekből, s így magát a természetet alakítja át tágas lakássá szabad ég alatt.

A SZOBRÁSZAT

BEVEZETÉS

A szellem szervetlen természetével szemben, amelynek az építészet ad művészi alakot, fellép maga a szellemi, úgyhogy most a műalkotás a szellemiségnek lesz a tartalma és azt ábrázolja. Már láttuk ennek a továbbhaladásnak szükségszerűségét; ez benne rejlik a szellem fogalmában: különbség van a szellem szubjektív magáértvalósága és objektívitása mint olyan között. Ebbe a külsőlegességbe az építészeti feldolgozás révén belecsillog ugyan a benső, anélkül azonban, hogy egészen át tudná hatni az objektívat s a szellemnek azzá a teljesen adekvát megnyilvánulásává tudná tenni, amely csupán magát a szellemet jeleníti meg. Ezért a művészet a szervetlenből, amelyet az építőművészet a nehézkedés törvényeihez való kötöttségében igyekszik közelebb hozni a szellem kifejezéséhez, visszavonul a bensőbe, amely most magasabbrendű igazságában, a szervetlennel össze nem keverten, magában lép fel. Ezen az úton, amelyen a szellem a tömegesből és anyagiból visszatér önmagába, találkozunk a *szobrászattal.*

Az első fok mármost ezen az új területen még nem a szellemnek a maga *belső* szubjektivitásába mint olyanba való visszatérése, úgyhogy a benső ábrázolásának csak olyan megnyilvánulási módra lenne szüksége, amely maga is csak *eszmei* jellegű, hanem a szellem először csak annyiban ragadja meg magát, amennyiben még a *testiségben* fejeződik ki és benne kapja homogén létezését. Az a művészet tehát, amely a szellemiségnek ezt az álláspontját veszi tartalmául, hivatott lesz arra, hogy megformálja a szellemi egyéniséget mint az anyagiban, mégpedig a közvetlen, tulajdonképpeni anyagiban való megjelenést. Mert a beszéd, a nyelv is a szellem megmutatkozása a külsőle-

gességben, de olyan objektivitásban, amelynek nem mint közvetlen, konkrét anyagának van érvényessége, hanem csupán mint hang, mint egy totális testnek és az elvont elemnek, a levegőnek a mozgása, rezgése válik a szellem közlésévé. A közvetlen testiség ezzel szemben térbeli anyagiság, pl. kő, fa, fém, agyag a három dimenzió teljes térbeliségében; a szellemnek megfelelő alak azonban, mint már láttuk, az ő saját testisége, amely által a szobrászat térbeli totalitásban valósítja meg a szellemit.

Erről az oldalról nézve a szobrászat még egyazon fokon áll az *építőművészettel* annyiban, hogy az érzékit mint olyat, az anyagit *anyagi* térbeli formája szerint alakítja; de éppannyira különbözik is az építészettől azáltal, hogy nem a szervetlent, mint a szellem mását, alakítja át általa létrehozott, célszerű környezetté, olyan formákban, amelyeknek célja rajtuk kívül van, hanem magát a szellemiséget, ezt a magáértvaló célszerűséget és önállóságot helyezi bele ama testi alakba, mely fogalmilag hozzátartozik a szellemhez és egyéniségéhez, s a kettőt, a testet és a szellemet mint egyazon egészet elválaszthatatlanul hozza a szemlélet elé. A szobrászat alakja ezért elszakad az építészet ama rendeltetésétől, hogy pusztán külső természetül és környezetül szolgáljon a szellemnek, s önmagáért létezik. Ez elszakadás ellenére azonban a szobor mégis lényeges kapcsolatban marad környezetével. Egy szobor vagy egy szoborcsoport és még inkább egy dombormű nem készíthető el anélkül, hogy ne vegyék figyelembe a helyet, amelyen a műalkotásnak állnia kell. Nem lehet egy szoborművet előbb megalkotni s csak azután szétnézni, hol helyezzék el; a szobornak már koncepciója idején összefüggésben kell lennie egy meghatározott külvilággal, ennek térbeli formájával és helyi fekvésével. Ebben a tekintetben a szobrászat tartós kapcsolatban marad különösen architektonikus terekkel. Mert a szobrok legközelebb eső célja az, hogy templomképek legyenek, s a cella belsejében álljanak, mint ahogy a keresztény templomokban a festészet a maga részéről szolgáltatja az oltárképeket, s a gótikus építészet is hasonló összefüggést mutat a szoborművek és helyük között. De a templom nem az egyetlen helyiség szobrok, szoborcsoportok és domborművek elhelyezésére, hanem éppígy termeket, lépcsőket, kerteket, köztereket, kapukat, egyes oszlopokat, diadalíveket stb. is megélénkítenek, mintegy benépesítenek szobrokkal, sőt az ilyen tágabb környezettől függetlenül is minden szobor

megköveteli saját talapzatát a maga helyéül és talajául. Ennyit a szobrászat és az építészet összefüggéséről és különbségéről.

Ha továbbá a szobrászatot összehasonlítjuk a többi művészettel, kiváltképp a *költészet* és a *festészet* jön tekintetbe. Mind az egyes szobrok, mind a szoborcsoportok teljes testiségben tárják elénk a szellemi alakot, az embert, ahogyan van. A szobrászat ennélfogva látszólag a legtermészethűbb módja a szellemiség ábrázolásának, s hozzá képest a festészet és a költészet nemtermészetesnek tűnik, mert a festészet a tér érzéki totalitása helyett, amelyet az emberi alak és egyéb természeti dolgok valóban betöltenek, csak a síkot használja fel, a beszéd pedig még kevésbé fejezi ki a testit, csak a testiről alkotott képzeteket képes közölni a hang útján.

Mégis a dolog éppen fordítva áll. Bár látszólag a szobormű előnye a természetesség, épp ez a nehéz anyag által ábrázolt testi külsőlegesség mégsem a szellemnek mint szellemnek a természete. Ellenkezőleg, a szellemnek sajátos egzisztenciája beszédben, tettekben, cselekvésekben nyilvánul meg, amelyek kifejtik bensejét és úgy mutatják meg a szellemet, ahogyan van.

Ebben a tekintetben a szobrászat elmarad főként a *költészet* mögött. A képzőművészetben túlsúlyban van ugyan a plasztikus világosság, amelyben a testiség szemünk előtt áll, ám a költészet is le tudja írni az ember külső alakját, haját, homlokát, arcát, termetét, ruházatát, testtartását stb., persze nem a szobrászat szabatosságával és pontosságával; de ami hiányzik a leírásból, azt kiegészíti a fantázia, amelynek ezenkívül a puszta elképzeléshez nincs szüksége ilyen szilárd és kidolgozott meghatározottságra, mindenekelőtt pedig *cselekvésében* állítja elénk az embert minden indítékával, sorsának, körülményeinek minden bonyodalmával, minden érzésével, beszédével, bensejének minden feltárásával, és minden külső eseményével. Erre a szobrászat vagy egyáltalán nem képes, vagy csak rendkívül tökéletlen módon, mivel nem tudja ábrázolni sem a szubjektív bensőt partikuláris bensőségében és szenvedélyében, sem a megnyilvánulások sorozatát, mint a költészet, csak az egyéniség általános vonásait adja, amennyire a test kifejezi, s valami egymásután nélkülit egy meghatározott pillanatban, s ezt is mozdulatlanul, eleven, továbbhaladó cselekvés nélkül.

Ezekben a vonatkozásokban elmarad a *festészet* mögött is. Mert a szellem kifejezése a festészetben az arc színe és fényeárnyéka révén túlnyomóan határozottabb helyességet és ele-

venséget kap nemcsak a materiális pontosságnak általában, hanem főként a fiziognómiai és patognómiai megjelenésnek természetes értelmében. Ezért először azt gondolhatnók ugyan, hogy hiszen a szobrászatnak, hogy tökéletesebbé váljék, csak össze kellene kötnie térbeli totalitásának előnyével még a festészet többi előnyét, s hogy önkényesség volt elhagyni a festői színezést, vagy pedig a kivitel szegényességére és ügyetlenségére vall, hogy a valóságnak csupán egyik oldalára, nevezetesen az anyagi *formára* korlátozódik, s a másiktól elvonatkozik, mint ahogyan teszem az árnykép és a rézmetszet is puszta kisegítő eszköz. Ilyen önkényről azonban az igazi művészetben nem szabad beszélni. Az alak, ahogyan a szobrászat tárgya, valóban csak egyik *elvont oldala* marad a konkrét emberi testiségnek; formáit nem teszik változatcsakká partikularizált színek és mozgások. Ez azonban nem véletlen fogyatékosság, hanem az anyagnak és az ábrázolásmódnak olyan korlátozottsága, amely magának a művészetnek a fogalmából adódik. Mert a művészet a szellem, mégpedig a magasabbrendű, gondolkodó szellem terméke, s az ilyen mű egy meghatározott tartalmat vesz tárgyául és ennélfogva a művészi megvalósításnak más mozzanatoktól elvonatkoztató módját is tűzi maga elé. Úgy vagyunk itt a művészettel, mint a különböző tudományokkal; a geometria tárgya csak a tér, a jogtudományé csak a jog, a filozófiáé csak az örök eszmének és dolgokban való létezésének és magáértvalóságának kifejtése, s ezeket a tárgyakat a maguk különbözősége szerint különbözőképpen fejtik ki, anélkül, hogy az említett tudományok bármelyike is teljesen bemutatná azt, amit konkrét, valóságos létezésnek nevezünk a közönséges tudat értelmében.

Mármost a művészet, mint a szellemből formáló alkotó tevékenység, lépésről lépésre halad és szétválasztja azt, ami a fogalomban, magának a dolognak természetében szét van választva, ha nem is a létezésben. Az ilyen fokozatot tehát megrögzíti magában, hogy kialakítsa meghatározott sajátossága szerint. Így a térbeli materiálisban mint a képzőművészet elemében fogalmilag meg kell különböztetni és egymástól el kell választani egyfelől a testiséget mint térbeli totalitást és ennek formáját, a test*alakot* mint olyat, másfelől ennek közelebbi eleven elkülönböződését a *színezet* különfélesége szempontjából. Amaz első fokon áll a szobrászat művészete az emberi alakot illetően; ezt mintegy sztereometrikus testként kezeli pusztán a térbeli dimenziókban való formája szerint. Mármost a műalkotásnak,

amely az érzékiség elemében él, más számára való léttel kell ugyan bírnia, s ezzel nyomban megkezdődik az elkülönbözödés, de az első művészet, amelynek az emberi testformával, mint a szellem kifejezésével van dolga, ebben a más számára való létben a természeti létezésnek csak az első, ugyancsak még általános módjáig, a puszta *láthatóságig* és a fényben általában való egzisztenciáig jut el, anélkül, hogy az ábrázolásba felvenné a fény vonatkozását a sötétségre is, amelyen a látható magában elkülönbözödik anyagilag és színné lesz. A művészet szükségszerű fejlödési folyamatában ezen az álláspontón áll a szobrászat. Mert a képzőművészet nem foghatja össze a képzelet azonos elemébe a megjelenőnek totalitását, mint a költészet, s ezért szét kell hullatnia ezt a totalitást.

Ezáltal az egyik oldalon kapjuk az *objektivitást*, amely, amennyiben nem a szellem saját alakja, mint a szervetlen természet szemben áll a szellemmel. Ezt az objektívat az építészet pusztán valamire utaló szimbólummá változtatja, amely nem önmagában hordja szellemi jelentését. Az objektivitásnak mint olyannak ellentétes végletе a *szubjektivitás*, a kedély, az érzés, minden megrezdülésének, hangulatának, szenvedélyének, belső és külső mozgásának és tettének egész elkülönbözödésében. A kettő között találkozunk a bár meghatározott, de még nem a *szubjektív* kedély bensőségévé mélyült szellemi egyéniséggel, amelyben a szubjektív egyediség helyett még a szellemnek s céljainak és jellemvonásainak *szubsztanciális* általánossága van túlsúlyban. Ez a szellemi egyéniség a maga általánosságában még nem vonult vissza abszolút módon önmagába mint csak szellemi egységbe, mert mint ez a közép még az objektívból, a szervetlen természetből származik, s így magán viseli a testiséget mint olyat, mint a szellem saját létezését a hozzátartozó és őt kinyilvánító testben. Ebben a külsőlegességben, amely már nem marad puszta ellentéte a bensőnek, kell a szellemi egyéniséget ábrázolni, de nem mint eleven, azaz mint a szellemi egyediség egységpontjára visszavezetett testiséget, hanem mint külsőleg elképzelt és ábrázolt formát, amelybe beleömlött ugyan a szellem, de anélkül, hogy ebből az egymásonkívüliségből az önmagába való visszavételében mint benső jelennék meg.

Ez határozza meg a már fent megadott két pontot: a szobrászat ahelyett, hogy szimbolikus, a szellemiségre csak *utaló* megjelenési módot használna a maga kifejezésére, az emberi alakot ragadja meg mint a szellem *valóságos* egzisztenciáját.

Éppannyira azonban mint a nem érző szubjektivitásnak és a magában elkülönbözetlen kedélynek ábrázolása megelégszik az *alakkal mint olyannal,* amelybe a szubjektivitás pontja széjjelmegy. Ez egyben az oka annak, hogy a szobrászat egyfelől nem cselekvésben mutatja be a szellemet, nem olyan mozgások sorozatában, amelyeknek céljuk van és célt valósítanak meg, nem olyan vállalkozásokban és tettekben, amelyekben egy jellem nyilatkozik meg, hanem mintegy objektivitásában s ezért főként az alak nyugalmában; ezen az alakon a mozgás és elrendezés csak első és könnyed kezdete egy cselekvésnek, nem pedig teljes ábrázolása annak a szubjektivitásnak, amely részt vesz a belső és külső harcok minden összeütközésében, vagy össze-vissza bonyolódik a külvilággal. Innen is van, hogy a szoboralakból, mivel a testiségbe mélyedt szellemet szemlélteti, amelynek az *egész* alakban láthatóan meg kell mutatkoznia, hiányzik a szubjektivitás megjelenő pontja, a léleknek mint léleknek összpontosult kifejezése, a szem tekintete; ezt később még részletesebben ki fogjuk mutatni. Másfelől a magában még változatosan el nem különödött és egyedivé nem vált egyéniségnek mint a szobrászat tárgyának a maga megjelenési módjához még nincs szüksége a festői színvarázsra, amely árnyalatainak finomságával és gazdagságával a különös jellemvonások egész bőségét és a szellemnek mint bensőségnek egész megnyilatkozását, valamint a léleknek önmagában való teljes összefogását is képes a szem lelkes tekintete által láthatóvá tenni. A szobrászatnak nem kell felvennie azt az anyagot, amelyre meghatározott álláspontjánál fogva nincs szüksége. Ennélfogva csak az emberi alak térbeli formáit használja fel, nem pedig a festői színezetet. A szobormű egészben véve egyszínű; fehér márványból készül, nem sokszínű tarkából; ugyanígy rendelkezésére állanak a szobrászatnak anyagul a fémek, ez az önmagával azonos, magában közömbösített ősanyag, mintegy megalvadt fény különböző színek ellentéte és harmóniája nélkül.

A görögök nagy szellemi érzékére vall, hogy ezt az álláspontot foglalták el és tartották meg. Bár a sokszínű szobrokra vannak példák a görög szobrászatban is, s főleg ehhez kell tartanunk magunkat, de ebben a vonatkozásban mindjárt meg kell különböztetnünk a művészet kezdetét és végét attól, amit valódi magaslatán teljesített. Hasonlóképpen le kell számítanunk azt is, ami a vallási hagyomány révén nyomul be a művészetbe, anélkül, hogy tulajdonképpen hozzátartoznék. Amint már a

klasszikus művészeti formáról láttuk, hogy nem közvetlenül állítja mindjárt elénk az eszményt, amelyben meg kell találnia alapmeghatározását, hanem előbb sok oda nem való és idegen elemet lehánt róla: úgy vagyunk a szobrászattal is. Nem egy előfokon kell keresztülmennie, mielőtt tökélyre tenne szert, s ez a kezdet nagyon különbözik az elért csúcsponttól. A legrégibb szobormüvek befestett fadarabok, mint az egyiptomi bálványok, s ehhez hasonló előfordul a görögöknél is. Az ilyesmit azonban ki kell zárnunk a tulajdonképpeni szobrászatból, ha arról van szó, hogy ennek alapfogalmát megállapítsuk. Ezért itt egyáltalán nem tagadjuk, hogy sok példa van festett szobrokra: azonban minél inkább tisztult a műízlés, annál inkább »megszabadult a szobrászat a neki meg nem felelő színpompától; ellenben bölcs megfontolással arra használta a fényt és az árnyékot, hogy nagyobb lágyságot, nyugalmat, világosságot és tetszetősséget nyújtson a nézó szemének.« (Meyer, A képzőművészetek története a régieknél. I. köt. 119. l.) A márvány puszta egyszínűségével szemben hivatkozhatunk persze nemcsak a sok érczszoborra, hanem még inkább azokra a legnagyobb és legjelesebb alkotásokra, amelyek, mint pl. Pheidias *Zeusa*, többszínűek voltak. Ámde a színtelenségnek ilyen szélsőséges absztrakciójáról nincs is szó, elefántcsont és arany pedig még mindig nem jelentik a színek festői használatát; általában egy meghatározott művészet különböző művei a valóságban nem ragaszkodnak mindig ilyen elvont megváltoztathatatlansággal az alapfogalomhoz, mert különféle célokkal lépnek eleven kapcsolatba, különböző helyet kapnak, s ezáltal összefüggésbe kerülnek olyan külső körülményekkel, amelyek ismét módosítják is a tulajdonképpeni alaptípust. Így pl. gyakran drága anyagokból is készítettek szobormüveket, aranyból és elefántcsontból; pompás székeken ültek, vagy művészi és pazar fényűzésű talapzatokon álltak, s gyönyörű diszítéseket kaptak, hogy ezzel a nép az ilyen pompás művek látásakor egyszersmind élvezze a maga hatalmát és gazdagságát. Különösen a szobrászat, mivel már önmagában elvontabb művészet, nem marad meg mindig ebben az elvontságban, hanem egyfelől eredetéből magával hoz egy és más hagyományos, állandó, helyi jellegű járulékot, másfelől tekintetbe veszi a nép eleven szükségleteit; mert az élénk szellemű ember gyönyörködtető változatosságot kíván és sok irányban akar foglalkozni szemléletével és képzeletével. Úgy vagyunk ezzel, mint a görög tragédiák olvasásával, amely szín-

tén csak elvontabb alakjában tárja elénk a műalkotást. A további külső egzisztenciában ehhez járul még az élő személyek előadása, a jelmez, a színpadi díszletek, a zene és a tánc. Hasonlóképpen külső realitásában a szoborműnek is van mindenféle járuléka, nekünk azonban itt csak a tulajdonkeppeni szoborművel mint olyannal van dolgunk, mert azok a külső mozzanatok nem gátolhatnak meg bennünket abban, hogy magának a dolognak legbensőbb fogalmát meghatározottságában és elvontságában tudatosítsuk magunk előtt.

Ha rátérünk most e szakasz közelebbi *felosztására:* a szobrászat annyira középpontja a *klasszikus* művészeti formának általában, hogy a szimbolikust, klasszikust és romantikust itt nem tekinthetjük a döntő különbségeknek és a felosztás alapjának, mint az építészet tárgyalása során. A szobrászat a klasszikus eszménynek mint olyannak tulajdonképpeni művészete Vannak ugyan a szobrászatnak is olyan korszakai, amelyekben a *szimbolikus* művészeti forma uralkodik, mint pl. Egyiptomban. De ezek inkább csak történeti előfokok, nem pedig olyan különbségek, amelyek a szobrászat tulajdonképpeni fogalmára vonatkoznának lényege szerint, amennyiben ezek az alkotások elhelyezésük és használatuk módjánál fogva inkább az építészet körébe esnek, semhogy a szobrászat tulajdonképpeni céljához tartoznának. Hasonlóképpen a szobrászat túlmegy önmagán, ha a *romantikus* művészeti forma fejeződik ki benne, s csak a görög szobrok utánzásával kapja vissza sajátos plasztikus jellegét. Ezért másfajta felosztást kell keresnünk.

A mondottak alapján vizsgálataink középpontja az lesz, hogyan és mi módon jut el a *klasszikus eszmény* a szobrászat által legmegfelelőbb valóságához. Mielőtt azonban szemügyre vehetnők az eszményi szobornak ezt a fejlődését, előbb meg kell mutatnunk, melyik *tartalom* és melyik *forma* illeti meg *sajátlagosan* a szobrászatnak mint különös művészetnek álláspontját, s vezeti ezért oda a szobrászatot, hogy a klasszikus eszményt a szellemtől áthatott emberi alakban s ennek elvont térbeli formájában ábrázolja. — Másfelől a klasszikus eszmény a bár szubsztanciális, de éppannyira magában különös jellegű egyéniségen nyugszik, úgyhogy a szobrászat tartalma nem az emberi alak eszménye *általában,* hanem a *meghatározott* eszmény, s a szobrászat ezáltal különböző ábrázolásmódokra válik széjjel. Ezek a különbségek részben a felfogásra és az *ábrázolásra* mint olyanra vonatkoznak, részben azonban arra az

anyagra, amelyben az ábrázolás megvalósul, s amely különböző minőségénél fogva ismét új elkülönböződéseket visz bele magába a művészetbe. Ezekhez kapcsolódnak azután utolsó különbségként a szobrászat *történeti* fejlődésmenetének szakaszai.

E szempontok alapján a következő menetet adjuk vizsgálódásainknak.

Először csak azokkal az *általános* meghatározásokkal kell foglalkoznunk, amelyek a szobrászat fogalmából következnek a *tartalom* és a *forma* lényeges természetére vonatkozóan.

Másodszor ezzel szemben a klasszikus eszmény közelebbi kifejtéséről lesz szó, amennyiben ez az eszmény a szobrászat által jut el legművészibb létezéséhez.

Harmadszor végül a szobrászat az ábrázolás és az anyag különös fajtáira oszlik, s olyan művek világává tágul, amelyekben az egyik oldalon a szimbolikus, a másik oldalon a romantikus művészeti forma is érvényesül, míg a klasszikus művészeti forma a valódi plasztikus közép.

A TULAJDONKÉPPENI SZOBRÁSZAT ELVE

A szobrászat általánosságban véve azt a csodát fogja fel, hogy a szellem beleformálja magát az egészen anyagiba, s ezt a külsőlegességet úgy alakítja, hogy benne jelenvalóvá válik önmaga számára és felismeri saját bensejének megfelelő alakját. Ebben a tekintetben meg kell vizsgálnunk

először azt a kérdést, hogy a *szellemiségnek* melyik módja képes kifejeződni a pusztán érzéki-térbeli alaknak ebben az anyagában;

másodszor azt: hogyan kell megformálni a térbeliség *formáit*, hogy szép testi alakban felismertessék a szellemit.

Amit általában látnunk kell, az az *ordo rerum extensarum* és az *ordo rerum idearum* egysége, a lélek és a test első szép egyesülése, amennyiben a szellemi benső a szobrászatban csak testi létezésében fejeződik ki.

Ez az egyesülés *harmadszor* megfelel annak, amit már megismertünk mint a klasszikus művészeti forma eszményét, úgyhogy a szobrászat plasztikája a klasszikus eszmény tulajdonképpeni művészetének fog bizonyulni.

1. A szobrászat lényeges tartalma

Az az elem, amelyben a szobrászat megvalósítja alkotásait, mint láttuk, első, még általános létezése a térbeli anyagnak, amelyen még semmiféle további különlegességet nem alkalmazunk művészeti célra, mint általános térbeli dimenziókat és azokat a közelebbi térbeli formákat, amelyekben ama dimenziók legszebb megformálásukat kaphatják. Az érzéki anyag ez elvontabb oldalának mármost tartalomként leginkább megfelel a szellemnek magában nyugvó *objektivitása*, amennyiben a szellem nem különböztette meg magát sem általános szubsztanciájától, sem a maga testiségében való létezésétől, s

ezért még nem vonult vissza saját szubjektivitásába magáértvalósággá. Ebben kétféle dolog rejlik.

a) A szellem mint szellem mindig szubjektivitás ugyan, önmagának belső tudása, én. Ez az én azonban elkülönülhet attól, ami a tudásban, akarásban, képzeletben, érzésben, cselekvésben és végrehajtásban a szellem *általános* és örök tartalma, és megrögződhetik *különös sajátszerűségében* és esetlegességében. Ekkor a *szubjektivitás mint olyan* mutatkozik meg, mivel eltekint a szellem objektív, igazi tartalmától és csak formálisan mint szellem tartalom nélkül önmagára vonatkozik. Az öntetszelgésben pl. egyrészt teljesen objektívan viselkedhetem ugyan, s egy erkölcsös cselekedet miatt meg lehetek elégedve magammal. Mégis, öntetszelgésemben már kivonom magamat a cselekvés tartalmából, különválok mint egyes ember, mint ez az én, a szellem általánosságától, hogy ezzel összehasonlítsam magamat. Önmagamnak a helyeslése ennél az összehasonlításnál az öntetszelgés, amelyben ez a meghatározott én, éppen mint ez az *egy*, örül önmagának. Így az ember saját énje ott van ugyan mindenben, amit tud, akar és megvalósít; nagy különbség azonban, hogy tudásában és cselekvésében saját különleges énje fontos-e számára, vagy az, ami a tudat lényeges tartalma; hogy énjével az ember megbontatlanul belemerül-e ebbe a tartalomba, vagy pedig úgy él, hogy állandóan szubjektív személyiségére vonatkoztatja magát.

a) Amikor a szubjektív mint olyan többre tartja magát a szubsztanciálisnál, beleesik a hajlam elvont különösségébe, az érzések és ösztönök önkényébe és esetlegességébe; ezáltal mozgalmas tettekben és cselekvésekben függésbe jut bizonyos körülményektől és váltakozásuktól, s általában nem tud megszabadulni attól, hogy másra ne vonatkoztassa magát. A szubjektum így mint a puszta *véges* szubjektivitás szemben áll az igazi szellemiséggel. Ha mármost ennek tudatával ellentétben mégiscsak önmagához ragaszkodik akarásában és tudásában, akkor a képzelődések és öntetszelgés ürességén kívül beleesik még a szenvedélyek és a jellem rútságába, a vétkességbe és bűnbe, az álnokságba, gonoszságba, kegyetlenségbe, makacsságba, irigységbe, önhittségbe, nagyzásba, az emberi természetnek és tartalom nélküli végességének minden egyéb fonákságába.

β) A szubjektívnak ezt az egész szféráját mindjárt ki kell rekeszteni a szobrászat tartalmából; a szobrászat világa csak a szellem objektivitása. Objektivitáson ugyanis itt a szub-

sztanciálist, a valódit, a maradandót kell értenünk, a szellem lényeges természetét, figyelmen kívül hagyva a mellékest és mulandót, amelynek a szubjektum átadja magát puszta önmagára-vonatkozásában.

γ) Mégis az objektív szellemiség mint szellem sem valósulhat meg *magáértvalóság* nélkül. Mert a szellem csak mint szubjektum létezik. Azonban a szubjektívnak a szobrászat szellemi tartalmában elfoglalt helyzete olyan jellegű, hogy ez a szubjektív nem jut magáértvalósága szerint kifejezésre, hanem teljesen ama szubsztanciától áthatottnak és nem belőle formálisan önmagába visszatükröződöttnek bizonyul. Az objektivitásnak ennélfogva van ugyan magáértvalósága, de ez olyan tudása és akarása magának, amely nem szakad el az őt eltöltő tartalomtól, hanem vele elválaszthatatlan egységet alkot.

A szellemi az önmagában szubsztanciálisnak és igaznak ebben a teljesen önálló lezártságában, a szellemnek ez a zavartalan, el nem különböződött léte az, amit isteniségnek nevezünk, ellentétben a végességgel mint az esetleges létezéssé, megkülönböztetéssé és változó mozgássá való széteséssel. Erről az oldalról nézve a szobrászatnak az istenit mint olyat kell ábrázolnia végtelen nyugalmában és fenségében, időtlenül, mozdulatlanul, teljességgel szubjektív személyiség nélkül, a cselekvés vagy helyzet meghasonlása nélkül. S ha mármost a szobrászat tovább is megy az emberinek alakban és jellemben való közelebbi meghatározottságához, ebben is csak a változatlant és maradandót, e meghatározottság szubsztanciáját kell felfognia, csak ezt, nem pedig az esetlegest és elmúlót kell tartalmául választania, mert az objektív szellemiség még nem jut el ahhoz a változó, tovatűnő különösségig, amely a magát egyediségként felfogó szubjektivitás révén adódik. Egy életleírásban pl., amely egy egyén tarka véletleneit, eseményeit, tetteit beszéli el, a sokféle bonyodalomnak és önkényességnek ezt a menetét rendszerint jellemrajz zárja le, amely ezt a széles részletezést általános tulajdonságokban foglalja össze, például jóságos, igazságos, bátor, nagyon értelmes stb. Az efféle állítmányok egy egyén maradandó vonásai, míg a többi különlegesség csak akcidentális megjelenéséhez tartozik. Mármost a szobrászatnak is ezt az állandót kell ábrázolnia mint az egyéniség egyedüli létét és létezését. De nem csinál teszem puszta allegóriákat az ilyen általános minőségekből, hanem egyéneket alkot, s ezeket objektív szellemiségükben magukban készen és

lezártan, önálló nyugalomban, a bármi mással szemben való magatartástól elvonatkoztatva fogja fel és formálja meg. A szobrászatban minden egyéniségnek lényeges alapja mindig a szubsztanciális, és sem a szubjektív magatudásnak és érzésnek, sem a felületes és változékony különösségnek nem szabad valahogy felülkerekednie, hanem azt, ami örök az istenekben és emberekben, kell zavartalan tisztaságában, minden önkénytől és esetleges önösségtől mentesen ábrázolni.

b) A másik pont, amelyet meg kell említenünk, a következő: minthogy a szobrászat anyaga külső ábrázolást követel a három kitöltött térdimenzióban, azért tartalma sem lehet a *szellemi mint olyan*, a csak önmagával egyesülő és magába mélyült bensőség, hanem csak az a szellemi, amely csupán másában, a *testiben létezik magáértvalósága szerint*. A külsőlegesnek negációja már a belső szubjektivitáshoz tartozik, s ezért nem léphet fel itt, ahol az istenit és emberit objektív jellege szerint veszik tartalmul. S csak ez az önmagába merült objektív, amelyben nincs semmi belső szubjektivitás mint olyan, enged szabad folyást a külsőlegességnek valamennyi dimenziója irányában, s kapcsolatos a térbelinek e totalitásával. Ezért azonban a szobrászat csak azt veheti tárgyául a szellem objektív tartalmából, ami tökéletesen kifejezhető a külsőlegesben és testiben, mert különben olyan tartalmat választ, amelyet anyaga már nem képes magába felvenni és megfelelő módon megjeleníteni.

2. A szép szoboralak

Másodszor felmerül az a kérdés, hogy a testi alaknak mely *formái* hivatottak az ilyen tartalom kifejezésére.

Ahogyan a klasszikus építészetben a ház mintegy készentalált anatómiai csontváz, amelyet a művészetnek pontosabban meg kell formálnia, úgy a szobrászat a maga részéről az *emberi alakot* találja készen alkotásai alaptípusaként. De ha maga a ház már emberi, bár még nem művészi találmány, ezzel szemben az emberi alak struktúrája az embertől független természeti terméknek látszik. Az alaptípus tehát *meg* van *adva* a szobrászatnak, nem pedig a szobrászat gondolta azt ki. Hogy azonban az emberi alak a természethez tartozik, ez nagyon bizonytalan kifejezés, amelyet pontosabban kell megértenünk.

A természetben az eszme adja magának első közvetlen létezését, mint már a természeti szépnél láttuk, s az állati elevenségben és ennek tökéletes szervezetében megkapja a neki megfelelő *természeti* egzisztenciát. Így tehát az állati test szervezete annak a magában totális fogalomnak a terméke, amely mint lélek egzisztál ebben a testi létezésben, de mint puszta állati elevenség nagyon sokféle különösséggé módosítja az állati testet, habár minden meghatározott típust mindig a fogalom szabályoz. Hogy azonban a fogalom és a testi alak, vagy pontosabban: a lélek és a test megfelelnek egymásnak, ennek megértése a természetfilozófia dolga. Benne azt kellene megmutatni, hogy az állati test különböző rendszerei, belső struktúrájukban és alakjukban, valamint egymással való összefüggésükben, s a határozottabb szervek, amelyekké a testi létezés elkülönböződik, megegyeznek a fogalmi mozzanatokkal; úgyhogy világossá válnék, hogy mennyiben csupán a léleknek szükségszerű különböző oldalai válnak itt reálisakká. Ennek a megegyezésnek kimutatása azonban e helyütt nem feladatunk.

Ámde az emberi alak nem csupán a lélek testisége, mint az állati alak, hanem a *szellem* testisége is. Szellem és lélek ugyanis lényegileg megkülönböztetendő egymástól. Mert a lélek csak a testinek mint *testinek* ez az eszmei egyszerű magáértvalósága, a szellem azonban a tudatos és *öntudatos* élet magáértvalósága, ennek a tudatos létezésnek minden érzésével, képzetével és céljával. A pusztán állati elevenség és a szellemi tudat e roppant különbségében meglepőnek tűnhetik, hogy a *szellemi* testiség, az emberi test mégis annyira egyneműnek bizonyul az állati testtel. Az ilyen egyneműségen való csodálkozásnak úgy vehetjük elejét, hogy emlékeztetünk arra a rendeltetésre, amely a szellemet saját fogalma szerint arra készteti, hogy eleven s ezért önmagában egyszerre *lélek* és *természeti* egzisztencia legyen. Mint eleven lélek a szellemiség ugyanazon fogalom által, amely benne rejlik az állati lélekben, testet ad magának, amely alapjellege szerint felér az eleven állati szervezettel általában. Bármily magasan áll is tehát a szellem a pusztán eleven felett, mégis megalkotja magának testét, amelyet látszólag egy és ugyanazon fogalom tagol és lelkesít át, mint az állati testet. Mivel azonban továbbá a szellem nemcsak a *létező* eszme, az eszme mint természetiség és állati élet, hanem az az eszme is, amely önmagáértvalósága szerint bensejének saját szabad elemében mint eszme létezik, azért a szelle-

miség az érzéki-elevenen túl is kidolgozza a maga sajátos objektivitását, — a tudományt, amelynek nincs más realitása, mint magának a gondolkodásnak benne való realitása. A gondolkodáson és ennek filozófiai-rendszeres tevékenységén kívül azonban a szellem még az érzés, hajlam, képzelet, fantázia stb. teljes életét is éli, mely közelebbi vagy távolabbi kapcsolatban van lélekként és testiségként való létezésével, s ezért az emberi testben is van realitása. Ebben a saját valójához hozzátartozó realitásban a szellem ugyancsak megelevenedik, belecsillog ebbe a realitásba, áthatja ezt, s általa válik mások számára nyilvánvalóvá. Ennyiben tehát az emberi test nem marad puszta természeti egzisztencia, hanem alakjában és struktúrájában a szellem érzéki és természeti létezéseként is meg kell nyilvánulnia, de mint magasabbrendű bensőség kifejezésének mégis éppannyira különböznie is kell az állati testiségtől, bármennyire megegyezik is vele általánosságban az emberi test. Mivel azonban maga a szellem lélek és élet, állati test, azért az eleven testben lakozó szellem csak módosulásokat visz és vihet bele ebbe a testiségbe. Mint a szellem megjelenése tehát az emberi alak e módosulások szerint különbözik az állati alaktól, bár az emberi szervezetnek az állatitól való különbségei éppúgy a szellem tudattalan alkotásához tartoznak, mint ahogyan az állati lélek tudattalan tevékenységben alkotja meg a maga testét.

Innen kell kiindulnunk ezen a helyen. Az emberi alak, mint a szellem kifejezése, adva van a művész számára; mégpedig nemcsak általánosságban találja azt maga előtt, hanem a különösben és az egyediben is alkalmas a típus a szellemi bensőnek az alakban, a vonásokban, a test helyzetében és habitusában való visszatükrözésére.

Ami mármost a szellem és a test közelebbi összefüggését illeti a szellem különös érzéseire, szenvedélyeire és állapotaira vonatkozóan, ezt nehéz visszavezetni szilárd gondolati meghatározásokra. A *patognomikában* és a *fiziognomikában* megkísérelték ugyan tudományosan leírni ezt az összefüggést, de mindeddig igazi eredmény nélkül. Számunkra csakis a fiziognomika lehet fontos, mivel a patognomika csak azzal foglalkozik, mi módon válnak meghatározott érzések és szenvedélyek bizonyos szervekben testiekké. Így pl. azt mondják: a harag székhelye az epe, a bátorságé a vér. Ez, mellesleg szólva, máris helytelen kifejezés. Mert ha különös szenvedélyeknek megfelel is különös

szervek tevékenysége, a haragnak mégsem *székhelye* az epe, hanem amennyiben a harag testivé válik, elsősorban az epe az, amelyben a harag tevékenysége megjelenik. Ez a patognomikus, mint mondottuk, itt nem tartozik ránk, mivel a szobrászatnak csak azzal van dolga, ami a szellemi bensőből átmegy a külső *alakba*, s ott testivé és láthatóvá teszi a szellemet. A belső szervezetnek az érző lélekkel való szimpatetikus együttrezgése nem tárgya a szobrászatnak. Ez nem képes felvenni sok olyan vonást sem, amely kiütközik a külső alakon, például a kéz és az egész test remegését a dühkitörésnél, az ajkak megrándulását stb.

A *fiziognomikára* vonatkozóan itt csak annyit említek meg, ha a szobormű, amelynek alapja az emberi alak, azt akarja megmutatni, hogy a testiség már testi formájánál fogva hogyan ábrázolja nemcsak általában a szellemnek isteni és emberi szubsztanciálitását, hanem a meghatározott egyéniség különös jellegét is ebben az isteniségben, akkor a teljesség kedvéért azt is részletesen ki kellene fejteni, hogy a testnek mely részei, vonásai és alakulatai felelnek meg tökéletesen egy meghatározott bensőségnek. Ilyen tanulmányra ösztönöznek bennünket a régiek szobormüvei, amelyekről valóban el kell ismernünk, hogy az istenit és a különös istenjellemeket fejezik ki, anélkül, hogy azt állíthatnók, hogy a szellemi kifejezésnek az érzéki formával való összhangzása nem magán- és magáértvaló valami, hanem csak az esetlegesség és az önkény dolga. Minden szervet ebben a vonatkozásban általában kétféle szempontból kell tekinteni: pusztán fizikai szempontból és a szellemi kifejezés szempontjából. Persze itt nem járhatunk el Gall módjára, aki a szellemet puszta koponyahellyé teszi.

a) A szobrászatot illetően mármost ama tartalom szerint, amelynek ábrázolására hivatott, csak annak vizsgálatához kellene továbbmenni, hogy az éppúgy szubsztanciális, mint ebben az általánosságban egyszersmind egyéni szellemiség hogyan éli bele magát a testiségbe és hogyan kap benne létezést és alakot. A valódi szobrászatnak teljesen megfelelő tartalom ugyanis egyfelől mind a szellemiben, mind a testiben kizárja a *külső megjelenés* esetleges különlegességét. A szobormünek csak azt kell ábrázolnia, ami maradandó, általános, törvényszerű az emberi testformában, habár fellép az a követelmény is, hogy annyira kell egyéníteni ezt az általánost, hogy ne csak az elvont tör-

vény, hanem a vele legszorosabban összeolvadt egyéni forma is álljon szemünk előtt.

b) Másfelől a szobrászatnak, mint láttuk, mentesnek kell maradnia az esetleges *szubjektivitástól* és ennek magáértvaló bensejében való kifejezésétől. Ezért nem szabad a művésznek a *mimikaszerűségig* elmennie az arcvonások tekintetében. Mert a mimika nem más, mint éppen a szubjektív belső sajátosságnak és különlegességeinek: az érzésnek, elképzelésnek és akarásnak láthatóvá válása. Mimikájával az ember csupán azt fejezi ki, hogyan érzi magát épp mint ez az esetleges szubjektum, akár csak magával foglalkozik, akár külső tárgyakkal vagy más szubjektumokkal kapcsolatban tükröződik magában. Így pl. az utcán, különösen kisvárosokban, sok, sőt a legtöbb ember taglejtésén és arckifejezésén látjuk, hogy csak önmagukkal, cicomázásukkal és ruházatukkal, általában szubjektív különösségükkel, vagy más, mellettük elhaladó emberekkel, s ezek esetleges furcsa és feltűnő sajátságaival foglalkoznak-e. Idetartozik például a dölyf, az irigység, az önelégültség, a lenézés arckifejezése. Továbbá alapul szolgálhat a mimikának a szubsztanciális lét érzése és a magam különösségével való összehasonlítása is. Ilyen fajta mimika az alázatosságé, a dacolásé, a fenyegetésé, a félelemé. Az ilyen összehasonlításban már bekövetkezik a szubjektumnak mint olyannak és az általánosnak szétválása, s a szubsztanciálisra irányuló reflexió mindig visszahajlik a szubjektum magábaszállásához, úgyhogy a szubjektum, nem pedig a szubsztancia marad a túlnyomó tartalom. Azonban a szobrászat elvéhez szigorúan hű maradó alaknak nem szabad kifejeznie sem ama szétválást, sem a szubjektívnak ezt a túlsúlyát.

Végül a tulajdonképpeni mimikán kívül a fiziognómiai kifejezés tartalmaz még sok olyan vonást, amely csak futólag suhan át az ember arcán és testtartásán. Egy pillanatnyi mosoly, a harag hirtelen fellobbanó szemvillanása, a gúnynak gyorsan elmosódó vonása stb. Különösen a száj és a szem legmozgékonyabb ebben a tekintetben és leginkább képes a kedélyhangulat minden árnyalatának befogadására és kifejezésére. Az ilyen változékonyság megfelelő tárgya a festészetnek, de a szoboralaknak azt el kell hárítania magától; a szellemi kifejezés maradandó vonásaira kell irányulnia, s ezeket kell mind az arcban, mind a testtartásban és a testformákban megrözítenie és visszaadnia.

c) Így tehát a szoboralak feladata lényegileg abban van, hogy a szubsztanciális szellemit magában szubjektívan még el nem különböződött egyéniségében beleömleszti egy emberi alakba, s ezzel oly összhangba hozza, amelyben, mint látszik, a szelleminek megfelelő *testformáknak* csak általános és maradandó vonásait emelik ki, az esetlegest és a váltakozót pedig elhagyják, bár az egyéniség sem hiányozhatik az alakból.

A bensőnek és a külsőnek ilyen tökéletes összhangzása, amelyet a szobrászatnak el kell érnie, átvezet bennünket a harmadik ponthoz, amelyet még érintenünk kell.

3. *A szobrászat mint a klasszikus eszmény művészete*

Eddigi vizsgálatainkból legelőször is az következik, hogy a szobrászat minden más művészetnél jobban sajátlagosan az eszményire marad rávtalva. Egyfelől ugyanis túl van a szimbolikuson, mind annál fogva, hogy tartalma világosan mint szellemet ragadja meg önmagát, mind abból a szempontból, hogy ábrázolása tökéletesen megfelel e tartalomnak; másfelől még nem megy át a bensőnek szubjektivitásába, amelynek számára közömbös lesz a külalak. Ezért a szobrászat a klasszikus művészet középpontja. Bár a klasszikus eszményiségre alkalmasnak mutatkozott az építészet szimbolikus és a festészet romantikus jellege is, ám az eszmény a maga tulajdonképpeni szférájában mégsem a legmagasabbrendű törvénye ezeknek a művészeti formáknak és művészeteknek, mivel a szobrászattól eltérően tárgyuk nem a magán- és magáértvaló egyéniség, a teljesen objektív jellem, a szép, szabad szükségszerűség. A szobrászati alaknak azonban teljességgel ama gondolkodó képzelőerő tiszta szelleméből kell fakadnia, amely elvonatkoztat a szellemi szubjektivitás és a testforma minden esetlegességétől, amely nem mutat szubjektív előszeretetet sajátszerűségek iránt, amelyből hiányzik az indulatok érzése, öröme, sokfélesége s az ötletek elevensége. Mert ami a művész rendelkezésére áll, az, mint láttuk, legmagasabbrendű alkotásaiban csupán a szelleminek testisége az emberi alak felépítésének és szervezetének szintén csak általános formáiban, leleménye pedig részben a belsőnek és külsőnek éppoly általános megegyezésére szorítkozik, részben a megjelenésnek a szubsztanciálishoz halkan hozzásimuló

és vele összeszövődő egyéniségére. A szobrászatnak úgy kell alkotnia, ahogyan saját területükön az istenek teremtenek örök eszmék szerint, minden egyebet a valóságban pedig a teremtmény szabadságára és önösségére bíznak. A teológusok szinten különbséget tesznek aközött, amit Isten tesz, és aközött, amit elvakultságában és önkényében az ember cselekszik; a plasztikus eszmény azonban felette áll az ilyen kérdéseknek, mivel középen áll e boldogság és szabad szükségszerűség között, amelynek számára nincs érvényessége és jelentősége sem az általánosság absztrakciójának, sem a különösség önkényének.

Ez az érzék az isteninek és az emberinek tökéletes plasztikája iránt kiváltképp Görögországban volt otthonos. Költőiben és szónokaiban, történetíróiban és filozófusaiban csak akkor ragadjuk meg középpontjában Görögországot, ha magunkkal hozzuk a megérzés kulcsát: a szobrászat eszményiségébe való betekintést, s a plasztikának erről az álláspontjáról tekintjük mind az epikai és drámai hősök, mind a valóságos államférfiak és filozófusok alakját. Mert Görögország szép napjaiban a cselekvő jellemeknek is csakúgy, mint a költőknek és gondolkodóknak ilyen plasztikus, általános és mégis egyéni, kívülbelül egyforma jellemük volt. Nagyszerűen és szabadon, önállóan nőttek ki önmagában szubsztanciális különösségük talajából, önmagukból hozva létre és azzá alakítva magukat, amik voltak és amik lenni akartak. Különösen Periklés kora volt gazdag ilyen jellemekben: maga Periklés, Pheidias, Platón s kiváltképp Sophoklés; éppígy Thukydidés, Xenophón, Sókratés is, ki-ki a maga nemében, anélkül, hogy az egyiket kisebbítené a másiknak jellegzetessége, hanem éppenséggel mindannyian ezek a fennkölt művészettermészetek, önmaguk eszményi művészei, egyöntetű egyéniségek, műremekek, amelyek mint halhatatlan, haláltalan istenképek állnak előttünk, s nincs bennük semmi mulandó és haláltérdemlő. Ugyanilyen plasztikájúak az olimpiai játékok győzteseinek testi műalkotásai, sőt Phryné megjelenése is, aki mint a legszebb nő, egész Görögország szemeláttára meztelenül szállt fel a vízből.

A SZOBRÁSZAT ESZMÉNYE

Áttérve a szobrászat tulajdonképpeni eszményi stílusának vizsgálatára, még egyszer emlékeznünk kell arra, hogy a tökéletes művészetet szükségképpen megelőzi a nem tökéletes művészet, mégpedig nem pusztán a technika szempontjából, amellyel egyelőre itt nem foglalkozunk, hanem az általános eszme, ama koncepció és ama mód szerint, ahogyan ezt eszményien ábrázolják. A kereső művészetet általában szimbolikusnak neveztük, s így a tiszta szobrászatnak is előfeltétele a szimbolikus művészet egy foka, mégpedig nem a szimbolikus művészetnek általában, azaz az építészetnek egy foka, hanem olyan szobrászat, amelyben még benne rejlik a szimbolikusnak jellege. Hogy ez így van az egyiptomi szobrászatban, alkalmunk lesz még látni később a harmadik fejezetben.

Valamely művészet szimbolikus jellegének tekinthetjük itt, az eszmény álláspontjáról teljesen elvontan és formálisan, minden meghatározott művészet *tökéletlenségét* általában; például amikor a gyermekek próbálnak emberi alakot rajzolni, vagy gyúrni viaszból és agyagból. Amit létrehoznak, az puszta szimbólum annyiban, hogy csak *jelzi* az elevent, amelyet állítólag ábrázol, de semmiképp sem adja hűen vissza a tárgyat és jelentését. Így a művészet először hieroglifikus, nem esetleges és önkényes jel, hanem a tárgy hozzávetőleges rajza a képzelet számára. Ehhez elegendő egy rosszul sikerült alak is, hacsak emlékeztet arra az alakra, amelyet jelentenie kell. Hasonló módon a jámbor vallásosság is megelégszik silány képekkel, s még a legrosszabbul mázolt képmásban is tiszteli Krisztust, Máriát vagy valamely szentet, habár az ilyen alakok csak különös attribútumok — például egy lámpás, rostély, malomkő stb. — révén kapnak egyéni jelleget. Mert a jámborság csak annyit kíván, hogy egyáltalán emlékeztessék a tárgyra; a többit hozzáfűzi a lélek, amelyet a mégoly kevéssé hű képmás is betölt a tárgy képzetével. Nem a jelenvalóság eleven kifejezését köve-

telik meg, nem a jelenvalónak kell önmaga által fellelkesítenie bennünket, hanem a műalkotás megelégszik már azzal, hogy felkeltse a tárgyak általános képzetét — ha nem is megfelelő — alakjaival. Ámde a képzet mindig már elvonatkoztató. Ismert dolgot, teszem egy házat, egy fát, egy embert könnyen tudok ugyan elképzelni, de a képzet, jóllehet itt egészen határozott dolog körül forog, mégis megáll az egészen általános vonásoknál, s egyáltalán csak akkor tulajdonképpen *képzet*, ha a konkrét szemléletből kitörölte a tárgyaknak egészen közvetlen egyediségét és egyszerűsítette a tárgyakat. Ha mármost a képzet, amelyet a műalkotásnak keltenie kell, az isteninek a képzete, s ha ennek mindenki számára, egy egész nép számára megismerhetőnek kell lennie, akkor ezt a célt kiváltképpen azzal lehet elérni, hogy az ábrázolásmódban nem áll be semmiféle *változás*. Ezáltal azután a művészet egyfelől konvencionálissá, másfelől egyhelyben állóvá válik, ahogyan ezt nemcsak a régibb egyiptomi, hanem a régibb görög és a keresztény művészetben is látjuk. A művésznek meghatározott formákhoz kellett tartania magát és ezeknek típusát kellett ismételnie.

A nagy átmenetet a szépművészet ébredéséhez ezért csak ott kereshetjük, ahol a művész szabadon, saját eszméje szerint alkot, ahol a géniusz villáma belecsap a hagyományba, s üdeséget és elevenséget ad az ábrázolásnak. Csak akkor terjed el a szellem hangja a műalkotáson; az már nem korlátozódik arra, hogy csak általában egy képzetet hívjon a tudatba s egy mélyebb jelentésre emlékeztessen, amelyet a szemlélő már különben is magában hord, hanem tovább megy el ahhoz, hogy ezt a jelentést egészen egy egyéni alakban elevenen megjelenítve ábrázolja, s ezért nem áll meg a formáknak puszta felületes általánosságánál, sem nem tartja magát másfelől a közelebbi meghatározottság tekintetében a közönséges, készentalált valóság vonásaihoz.

Ennek a foknak elérése mármost egyben szükségszerű előfeltétele az eszményi szobrászat létrejöttének.

Amit reá való tekintetben itt meg kell állapítanunk, az a következő szempontokra vonatkozik.

Először az imént tárgyalt fokokkal szemben az eszményi alaknak és formáinak általános jellegéről van szó.

Másodszor meg kell jelölnünk azokat a különös mozzanatokat, amelyek fontosakká válnak: az arcvonások, az öltözet, a testtartás stb. jellegét.

Harmadszor az eszményi alak nem csupán általános formája a szépségnek általában, hanem az egyéniség elve révén, amely hozzátartozik a valódi eleven eszményhez, lényegileg magában foglalja az elkülönbözödésnek és meghatározottságának mozzanatát is; ennek következtében a szobrászat köre egyes istenképek, héroszok stb. ciklusává tágul.

1. Az eszményi szoboralak általános jellege

Hogy mi a klasszikus eszmény általános elve, azt korábban már tüzetesebben láttuk. Ezért itt csak azt kérdezzük, mi módon valósítja meg ezt az elvet a szobrászat az emberi alak formájában. Magasabbrendű összehasonlítás tárgya lehet ebben a vonatkozásban a különbség az emberinek szellemet kifejező tiziognómiája és testtartása s az állaté között; az utóbbi nem megy túl a lelkes természeti elevenség puszta kifejezésén, amely állandó összefüggésben van természeti szükségletekkel és az állati szervezetnek e szükségletek kielégítésére szolgáló célszerű struktúrájával. De ez a mérték is még határozatlan marad, mert az emberi alak mint olyan sem mint testi forma, sem mint szellemi kifejezés, nem teljességgel eszményi jellegű már természettől fogva. Közelebbről ellenben megtanulhatjuk a görög szobrászat szép mesterműveiből, mit kell a szobrászati eszménynek teljesítenie alakjainak szellemileg szép kifejezésében. Erre az ismeretre, valamint a szeretet és belátás elevenségére vonatkozóan kiváltképp *Winckelmann* volt az, aki egyrészt reproduktív szemléletének lelkesedésével, másrészt értelmével és megfontoltságával száműzte a görög szépségeszményről való szóbeszédet azáltal, hogy egyenként és határozottan jellemezte a részek formáit. Csakis ez az eljárás volt tanulságos. Winckelmann eredményeihez persze még sok, részletekre vonatkozó éleselméjű megjegyzést, kivételt és több effélét lehet hozzáfűzni, de óvakodnunk kell attól, hogy az ilyen további részletezés és Winckelmann némely tévedése miatt elfelejtsük a fődolgot, amelyet ő állapított meg. Az ismeretek minden bővülése mellett mindig ebből kell mint a lényegesből kiindulni. Mindamellett tagadhatatlan, hogy Winckelmann halála óta az antik szoborművek ismerete nemcsak számuk tekintetében gyarapodott lényegesen, hanem e művek stílusa és szépségük méltatása szempontjából is szilárdabb álláspontra helyezkedett.

Winckelmann az egyiptomi és görög szobroknak nagy körét tartotta ugyan szem előtt, de újabban ehhez hozzájárult még az aiginai szobroknak, valamint azoknak a mesterműveknek közelebbi szemlélete, amelyeket részben Pheidiasnak tulajdonítanak, részben pedig az ő korából származóknak és az ő irányítása mellett készülteknek kell elismerni. Egyszóval, alaposabban megismerkedtünk most egy sor olyan szoborral és domborművel, amelyeket az eszményi stílus szigorúsága tekintetében a görög művészet legfőbb virágzásának korába kell helyeznünk. A görög szobrászatnak ezeket a csodálatra méltó emlékeit tudvalevően Elgin lord fáradozásainak köszönhetjük, aki mint törökországi angol követ, az athéni Parthenónból és más görög városokból is Angliába szállíttatta át a legszebb szobrokat és domborműveket. E műemlékek megszerzését templomrablásnak nevezték és élesen elítélték, valójában azonban Elgin lord tulajdonképpen Európa számára mentette és óvta meg a teljes pusztulástól ezeket a műalkotásokat — olyan vállalkozás, amely mindenkor elismerést érdemel. Azonkívül ez alkalommal minden műértő és műbarát érdeklődése a görög szobrászatnak olyan korszaka és ábrázolásmódja felé fordult, amely stílusának még tisztább szigorúságában az eszmény tulajdonképpeni nagysága és magaslata. Amit a közvélemény méltányolt e korszak műveiben, az nem a formák és a testtartás varázsa és kecsessége, nem a kifejezés bája, amely már, mint a Pheidias utáni időben, kifelé irányul és a néző tetszésének megnyerésére törekszik, nem is a kidolgozás finomsága és merészsége; hanem az általános dicséret az önállóság, az önmagán-nyugvás kifejezését illeti ezekben az alakokban, s a csodálatot a legmagasabbra fokozta különösen a szabad elevenség, a természetinek és anyaginak az a teljes áthatása és legyőzése, amelyben itt a művész meglágyította, megelevenítette a márványt és lelket öntött belé. Különösképpen minden dicséret, ha kimerült, mégis mindig visszatér a heverő folyamisten alakjához, amely az ókorból ránkmaradt művek egyik legszebbike.

a) E művek elevensége abban van, hogy szabadon a művész szelleméből keletkeztek. A művész ezen a fokon nem elégszik meg azzal, hogy általános, hozzávetőleges körvonalak, sejtetések és kifejezések által adjon ugyancsak általános képzetet arról, amit ábrázolni akar, másfelől az egyénire és egyesre vonatkozólag nem veszi át a formákat úgy, ahogyan kívülről

esetlegesen kapta őket. Ezért nem is adja vissza őket híven ehhez az esetlegességhez, hanem saját szabad alkotásával a különleges eseteknek tapasztalatilag adott egyedi vonásait olyan ugyancsak egyéni összhangba tudja hozni az emberi alak általános formáival, amely egyrészt teljesen áthatottnak mutatkozik attól a szellemi tartalomtól, amelynek megjelenítésére hivatott, másrészt a művész saját elevenségét, koncepcióját és lelkesültségét nyilvánítja ki. A tartalom általánosságát nem a művész teremti meg; a mitológiától és a mondától kapja csakúgy, ahogyan az emberi alak általánosságát és egyediségeit is készentalálja, de a szabad, eleven egyénítés, amelyet keresztülvisz minden részletben, az ő saját szemlélete, az ő műve és érdeme.

b) Ennek az elevenségnek és szabadságnak hatását és varázsát csak az alaposság, minden egyes rész kidolgozásának becsületes hűsége hozza létre, ehhez pedig hozzátartozik e részek természetének leghatározottabb ismerete és szemlélete, mind nyugalmi helyzetükben, mind mozgásukban. Annak, hogy a különböző testrészek a nyugalom és mozgás bármely állapotában hogyan állnak, fekszenek, gömbölyödnek, lelapulnak stb. a legpontosabban ki kell fejeződnie. Minden egyes résznek ezt az alapos kidolgozását és kialakítását megtaláljuk minden antik műalkotásban, s a művek átlelkesítését csak végtelen gondossággal és igazsággal érik el. Ha a szem ilyen műveket néz, először nem képes világosan felismerni egy sereg különbséget, s ezek csak bizonyos megvilágítás mellett, a fény és árnyék erősebb ellentéte révén lesznek nyilvánvalókká, vagy csak tapintás útján ismerhetők fel. Ámde, noha ezek a finom árnyalatok nem vehetők észre a legelső pillantásra, mégsem vész el az általános benyomás, amelyet keltenek; egyrészt a néző más álláspontja mellett tűnnek elő, másrészt lényegileg ebből adódik minden testrész és formái szerves folyamatosságának érzése. A megelevenedésnek ez az illata, az anyagi formáknak ez a lelke csakis abban van, hogy minden egyes rész magában, a maga különösségében tökéletesen létezik, éppannyira azonban az átmenetek legteljesebb gazdagsága révén állandó összefüggésben marad nemcsak a legközelebb fekvő részekkel, hanem az egésszel is. Ezáltal az alak teljesen megelevenedett minden ponton; a legkisebb rész is célszerű, mindennek megvan a maga különbsége, sajátszerűsége és jelessége, s mégis megmarad az általános folyamatszerűségben, csak az egészben van értelme

és élete, úgyhogy még töredékekben is felismerhető az egész, s az ilyen elvált rész megadja egy zavartalan totalitás szemléletét és élvezetét. A bőr, noha a legtöbb szobor most sérült állapotban van és felületét megrongálta az időjárás, puhának és rugalmasnak tűnik, s még a márványon is átizzik pl. ama felülmúlhatatlan lófejben a tüzes életerő. — A szerves körvonalaknak ez a lágy egymásbaolvadása, amely a leglelkiismeretesebb kidolgozással párosul, anélkül, hogy szabályszerű felületeket vagy valami csak kör alakút, domborút alkotna — csak ez adja meg az elevenségnek azt az illatát, minden résznek azt a lágyságát és eszményiségét, azt az egybehangzást, amely mint az átlelkesültség szellemi lehellete árad szét az egész alakon.

c) Ámde bármily híven fejeződnek is ki a formák a részletekben és általánosságban, ez a hűség mégsem a természetinek mint olyannak a másolása. Mert a szobrászatnak mindig csak a forma absztrakciójával van dolga, s ezért egyfelől a testiből el kell hagynia mindazt, ami a tulajdonképpeni természeti benne, vagyis ami a puszta természeti funkciókra utal, másfelől nem szabad elmennie a legvégső elkülönböződésig, hanem mint pl. a hajnál. csak a formák általánosabb jellegét foghatja fel és ábrázolhatja. Csakis ilyen módon mutatkozik az emberi alak puszta természeti forma helyett a szellem alakjának és kifejezésének, ahogyan a szobrászatban mutatkoznia kell. Ezzel azután közelebbről összefügg az a mozzanat is, hogy a szellemi tartalom a *testiben* fejeződik ugyan ki a szobrászat által, azonban a valódi eszménynél mégsem *annyira* lép ki a külsőbe, hogy ez a külső mint olyan a maga kecsességével és bájával már egymagában vagy túlnyomó mértékben megnyerhetné a szemlélő tetszését. Ellenkezőleg, a valódi szigorúbb eszménynek meg kell ugyan testesítenie a szellemiséget és csupán az alak és kifejezése által kell azt megjelenítenie; de az alakot mégis mindig csakis e szellemi tartalmától összefogottnak, hordozottnak és teljesen áthatottnak kell mutatnia. Az élet duzzadása, a testi szervezet lágysága és kecsessége, vagy érzéki teltsége és szépsége éppoly kevéssé lehet az ábrázolás célja, mint ahogyan a szellemiség egyéni volta sem mehet tovább már annak a szubjektívnak kifejezéséhez, amely saját különlegessége szerint rokonabb a szemlélővel és közelebb áll hozzá.

2. *Az eszményi szoboralaknak mint olyannak különös mozzanatai*

Áttérve most az eszményi szoboralak főmozzanatainak pontosabb vizsgálatára, itt lényegileg Winckelmannt követjük, aki a legnagyszerűbb érzékkel és szerencsével határozta meg a különös formákat és azt a módot, ahogyan ezeket a görög művészek kezelték és alakították, hogy a szobrászat eszményének számíthassanak. Az elevenség, ez a szétfolyó valami, nem veti ugyan alá magát az értelem meghatározásainak — az értelem itt nem képes annyira megfogni és áthatni a különöst, mint az építészetben — egészben azonban, mint már láttuk, mégis összefüggést állapíthatunk meg a szabad szellemiség és a testi formák között.

A legközelebb eső általános különbség ebben a tekintetben a szoborműnek arra a rendeltetésére vonatkozik, hogy az emberi alaknak *szellemit* kell kifejeznie. A szellemi kifejezés mármost, noha az egész testi megjelenésen kell elömlenie, leginkább az *arcformában* foglalódik össze, míg a többi testrész csak *helyzete* által képes szellemit magában visszatükrözni, amennyiben ez a helyzet a magában szabad szellemtől származik.

Először a fej eszményi formáinak vizsgálatával kezdjük fejtegetéseinket, azután *másodszor* szólunk a testhelyzetről, ehhez csatlakozik *harmadszor* az öltözet elve.

a) Az emberi fő eszményi alkatában mindenekelőtt az úgynevezett *görög profillal* találkozunk.

a) Ez a profil a homlok és orr sajátos kapcsolata; az a csaknem egyenes vagy csak enyhén hajlított vonal, amelyben a homlok megszakítás nélkül folytatódik az orrban, valamint közelebbről e vonalnak merőleges irányáról egy másik vonalra, amely, ha megvonjuk az orrgyöktől a fülnyílás felé, derékszöget alkot amaz első homlok- és orrvonallal. Általában ilyen vonalban áll egymáshoz az orr és a homlok az eszményi szép szobrászatban, s ezért felmerül a kérdés, vajon ez pusztán nemzeti és művészi esetlegesség-e, vagy pedig fiziológiai szükségszerűség.

Különösen *Camper*, az ismert holland fiziológus, jellemezte ezt a vonalat közelebbről mint az arc szépségvonalát, benne látva az emberi arcforma és az állati profil fő különbségét; e vonal módosulásait követi ezért a különböző emberi

fajokon keresztül, s ebben persze ellentmond neki *Blumenbach* (De variet. nation. 60. §.). Általánosságban azonban a jelzett vonal valóban igen jellemző különbség az emberi és az állati külső között. Az állatoknál a száj- és orrcsont szintén többé vagy kevésbé egyenes vonalat alkot ugyan, de az állati orrnak sajátos előreállását, mintegy a tárgyakkal való legközelebbi gyakorlati kapcsolatként való előrenyomulását, a koponyához való viszonya határozza meg; a koponyán pedig a fül feljebb vagy lejjebb áll, úgyhogy ez a vonal, amelyet az orrgyökhöz vagy a felső állcsonthoz húzunk, oda, ahol a fogak gyökereznek, itt a koponyával nem derékszöget alkot, mint az embernél, hanem hegyesszöget. Mindenkinek magában általános érzése van erről a különbségről, amelyet persze határozottabb gondolatokra lehet visszavezetni.

aa) Az állatok fejalkatában a száj ugrik előre, mint az evés szerve, a felső és az alsó állkapoccsal, a fogakkal és a rágóizmokkal. Ehhez a fő szervhez a többi csak mint szolgáló és segítő szerv csatlakozik. Különösen az orr a táplálék utáni szaglászásra, alárendeltebb módon a szem a leskelődésre szolgál. Ezek a formációk kizárólag a természeti szükségletet és kielégítését szolgálják, s kifejezett előreállásuk az állati fejnek a természeti funkciókra irányuló puszta célszerűség kifejezését adják, minden szellemi eszmeiség nélkül. Így tehát az evés szerveiből megérthetjük az egész állati szervezetet. A táplálék meghatározott fajtája ugyanis megköveteli a száj meghatározott alkatát, a fogak különleges jellegét, ezekkel pedig a legszorosabban összefügg az állkapcsok, rágóizmok, pofacsontok, továbbá a hátcsigolyák, lábszárcsontok, karmok stb. felépítése. Az állati test pusztán természeti célokra szolgál s ez a táplálkozásnak csak érzéki jellegétől való függés a szellemtelenség kifejezését adja neki. Ha az emberi arcnak már testi alakjánál fogva szellemi jellegűnek kell lennie, akkor azoknak a szerveknek, amelyek az állatnál a legjelentősebbeknek látszanak, az embernél vissza kell lépniök és helyet kell adniok azoknak, amelyek nem gyakorlati, hanem *elméleti*, eszmei viszonyra utalnak.

ββ) Az emberi alaknak ennélfogva van egy *második* középpontja, amelyben megnyilatkozik a lélekkel teli, szellemi magatartás a dolgok iránt. Ez az arc *felső* része, a tűnődő homlok, az alatta fekvő, lélektől áthatott szem és környéke. A homlokkal ugyanis összefügg az elmélkedés, a reflexió, a

szellemnek önmagába-szállása, a szellem benseje pedig világos összpontosultsággal kitekint a szemből. A homlok előreugrása s ugyanakkor a száj és a pofacsontok hátrábbállása adja meg *szellemi* jellegét az emberi ábrázatnak. A homloknak ez az előredomborodása ezáltal szükségszerűen meghatározza a koponya egész alkatát: a koponya már nem esik hátra és nem szára olyan hegyesszögnek, amelynek legszélsőbb csúcsaként a száj nyomul előre, hanem a homloktól az orron keresztül az áll csúcsáig olyan vonal húzható, amely a koponya hátuljától a homlok csúcsa irányában húzott másik vonallal derékszöget vagy megközelítőleg derékszöget alkot.

γγ) Harmadszor az átmenet és a kapcsolat az arc alsó és felső része, a csak elméleti-szellemi homlok és a táplálkozás gyakorlati szerve között az *orr;* ez természetes funkciója szerint is mint szaglószerv középen áll a külvilághoz való gyakorlati és elméleti magatartás között. Ezen a középen az állati szükséglethez tartozik ugyan, mert a szaglás lényegileg összefügg az ízleléssel; innen is van, hogy az állat orra a száj és a táplálkozás szolgálatában áll; de maga a szaglás még nem valóságos, gyakorlati felemésztése a tárgynak, mint az evés és az ízlelés, hanem csak ama folyamat eredményét fogja fel, amikor a tárgyak a levegővel érintkezve, láthatatlanul, titkon feloldódnak. Ha mármost a homlok és az orr közötti átmenet úgy alakul, hogy a homlok magában kidomborodik, s az orr felé hátrahúzódik, az orr viszont a homlok felé benyomódik, s csak azután újra előreugrik, akkor az arc két része, az elméleti homlok és a gyakorlatira utaló orr és száj hangsúlyozott ellentétet alkot, amely által a mintegy mind a két rendszerhez tartozó orr a homloktól áthúzódik a száj rendszeréhez. Ekkor elszigetelt helyzetében a homlok a keménység és a dacos, önmagában való koncentráció kifejezését kapja a száj beszédes közlékenységével szemben; a száj a táplálkozás szervévé válik és nyomban a maga szolgálatába állítja az orrot a vágy kezdetének, a szaglás szándékának eszközéül, s ezt a fizikai szükségletre irányultnak mutatja. Ezzel összefügg azután a formák esetlegessége; az orr és homlok formái meghatározhatatlanul módosulhatnak. A homlok domborodásának módja, előrelépése vagy hátrahúzódása elveszti a szilárd meghatározottságot, az orr pedig lehet tömpe vagy élesen rajzolt, lelógó, hajlott, mélyebben benyomott és pisze.

Viszont amaz enyhülés és kiegyenlítettség mellett, ama szép harmónia mellett, amelyet a görög profil a szellemi homloknak és az orrnak gyengéd, megszakítatlan összefüggésében létrehoz a felső és alsó arcrészek között, az orr — éppen ezen összefüggés révén — inkább a homlok sajátjának látszik, s ezáltal mintegy a szellemiség rendszerébe áthúzódva, maga is szellemi kifejezést és jelleget kap. A szaglás úgyszólván elméleti szaglássá, a szellemit szolgáló finom orrá válik; mint ahogy a fintoraival stb. bármennyire csekélyek is ezek a mozgások, az orr valóban rendkívül élénknek bizonyul szellemi ítélkezések és érzésmódok kifejezésére. Így mondjuk például a dölyfös emberről, hogy magasan hordja az orrát, vagy tekintjük kotnyelesnek a fitosorrú kislányt.

Hasonlóan áll a dolog a *szájnál* is. Egyfelől az a rendeltetése ugyan, hogy az éhség és a szomjúság kielégítésének eszköze legyen, másfelől azonban szellemi állapotokat, érzületeket és szenvedélyeket is fejez ki. Már az állat szája ebben a vonatkozásban üvöltésre, az emberé beszédre, mosolygásra, sóhajtásra stb. szolgál, s itt magának a szájnak vonásai már jellemzően összefüggnek a beszédes közlés, vagy az öröm, a fájdalom stb. szellemi állapotaival.

Azt mondják persze, hogy az ilyen arcforma csak a *görögök* szemében látszott tulajdonképp szépnek, viszont a kínaiak, zsidók, egyiptomiak egészen más, sőt a göröggel ellentétes arcformákat éppoly szépeknek tartottak, vagy még szebbeknek is, úgyhogy — vélemény állván véleménnyel szemben — a görög profil azért még nem bizonyult a valódi szépség típusának. Ez azonban csak felületes fecsegés. A görög profilt nem szabad csak külsőséges és esetleges formának tekinteni, hanem magán- és magáértvalósága szerint illeti meg a szépségeszményt, először, mert ez az az arcforma, amelyben a szellemnek kifejezése teljesen háttérbe szorítja a pusztán természetit, másodszor, mert leginkább megszabadul a forma esetlegességétől, anélkül azonban, hogy puszta törvényszerűséget mutatna és mindennemű egyéniséget száműzne. —

β) Ami továbbá az egyes formákat közelebbről illeti, csak néhány főbb pontot emelek ki a részletek tág köréből, amelyeket itt meg kellene említenem. Ebből a szempontból *először* a homlokról, a szemről és a fülről beszélhetünk, mint az arcnak inkább az elméletire és a szellemire vonatkozó részeiről, *másodszor* azután ehhez járul az orr, a száj és az áll, mint viszonyla-

gosan inkább a gyakorlathoz tartozó formák. *Harmadszor* a *hajról* kell szólanunk, mint külső környezetről, amely által a fej szép oválissá gömbölyödik.

aa) A homlok a klasszikus szoboralak eszményeiben se nem kidomborodó, se nem magas egyáltalán, mert jóllehet a szellemnek kell az arcformában megjelennie, mégsem a szellemiséget mint olyat kell a szobrászatnak ábrázolnia, hanem a még teljesen a testiben kifejeződő egyéniséget. Ezért a Héraklés-fők homloka pl. kiváltképpen alacsony, mert Héraklésban inkább megvan az izmos, kifelé irányuló testi erő, mintsem a befelé forduló szellemi erő. Egyébként a homlok sokszorosan módosultnak látszik; bájos és ifjú női alakoké alacsonyabb, méltóságteljes és szellemileg tűnődőbb alakoké magasabb. A halánték felé nem lejt éles szögben és a halántéknál nem süpped be, hanem tojásdad alakban, enyhe domborulattal gömbölyödik, s haj veszi körül. Mert a halánték éles, kopasz kiszögellései és süppedt mélyedései csak a növekvő öregkor gyengeségére, nem pedig az eszményi istenek és hősök örökkön viruló ifjúságára jellemzőek.

A *szemet* illetően nyomban meg kell állapítanunk, hogy az eszményi szoboralakból a tulajdonképpeni festői színen kívül a szem *tekintete* is hiányzik. Történetileg be lehet ugyan bizonyítani, hogy a régiek Minerva és más istenek templomi szobrán festették a szemet, mert néhány szobron még látni lehet a színezés nyomait; szentszobroknál azonban a művészek, amennyire csak lehetett, ragaszkodtak a hagyományhoz, gyakran a jóízlés ellenére. Más szobrokról kitűnik, hogy bizonyára beillesztett szemük volt drágakőből. Ez azonban akkor abból a fentebb említett vágyból fakad, hogy istenszobraikat olyan gazdagon és pompásan díszítsék, amennyire csak lehetséges. Egészben pedig ezek vagy kezdetek, vagy vallásos hagyományok és kivételek, s ezenkívül a színezés még mindig nem adja meg a szemnek azt a magában összpontosult tekintetet, amely teljes kifejezést kölcsönöz neki. Ezért bizonyosra vehetjük itt, hogy az igazi klasszikus és szabad szobrokból és mellszobrokból, amelyek az ókorból ránk maradtak, hiányzik a szem bogara, valamint a tekintet szellemi kifejezése. Mert bár a szemgolyóba is belerajzolják gyakran a szembogarat, vagy kúp alakú bemélyedéssel és egy elfordulással jelzik, amely kifejezi a szembogár fénypontját és ezáltal bizonyos fajta tekintetet — ez mégis újra csak a szemnek egészen külsőleges alakja, nem

pedig megelevenedése, nem a tekintet mint olyan, nem a belső lélek tekintete.

Ezért közel eső az a felfogás, hogy a művésznek nehezére esik feláldozni a szemet, ezt az egyszerű átlelkesültséget. Hiszen mindenkinek legelőbb is a szemébe nézünk, hogy támpontot, magyarázatot és alapot találjunk egész megjelenése számára, ez pedig a tekintet egységpontjából érthető meg a legegyszerűbb módon. A szem a leglelkesebb valami, a bensőségnek és érző szubjektivitásnak összpontosulása; a szem tekintete, miként egy kézszorítás és még ennél is gyorsabban, egyesíti az embert az emberrel. S ezt a leglelkesebb elemet kell a szobrászatnak nélkülöznie. Ezzel szemben a festészetben a színezés árnyalatai hozzák létre a szubjektívnak ezt a kifejezését vagy egész bensőségében, vagy a külső dolgokkal való, sokféle érintkezésben, valamint az ezáltal keltett különös érdekek, érzések és szenvedélyek kifejezését. De a szobrászatban a művész szférája sem nem a léleknek önmagában való bensősége, az egész embernek összefoglalása amaz egyszerű én-ben, amely a tekintetben, e végső fénypontban jelenik meg, sem nem a szétszórt, a külvilággal összebonyolódott szubjektivitás. A szobrászat célja a külső alak totalitása; ezzé kell szétzúznia és a sokféleség által kell ábrázolnia a lelket, úgyhogy neki nincs megengedve ennek a tekintet egyszerű lélekpontjára és pillanatnyiságára való visszavezetése. A szoborműben nincs bensőség mint olyan, amely most magáértvalósága szerint is a többi testrésszel szemben mint a tekintetnek ez az eszmeisége megnyilvánulhatna s a szem és test ellentétébe léphetne, hanem ami az egyén mint benső, szellemi egyén, az teljesen elömlik az alak totalitásán, s ezt csak a szemlélő szellem, a néző fogja össze. *Másodszor* a szem éppígy kitekint a külvilágba; lényegileg mindig valamire néz, s ezáltal mutatja az embert egy sokrétű külvilággal való kapcsolatában, amint érzékeli mindazt, ami körülveszi őt és történik körülötte. A valódi szobormű azonban éppen kívül áll e kapcsolaton a külső dolgokkal, s elmerül szellemi tartalmának szubsztanciálításában, önállóan, szétszóródás és összebonyolódás nélkül. *Harmadszor* a szem tekintete az alak többi része által, a taglejtésben és beszédben kapja kifejtett jelentését, habár elkülönül ettől a kifejtéstől mint a szubjektivitásnak csupán formális pontja, amelyben összefogja magát az alaknak és környezetének egész sokfélesége. Az ilyen különleges bőség azonban idegen a szobrászattól, s így a tekintet spe-

ciálisabb kifejezése, amely nem találná egyúttal az alak egészében további, megfelelő kibontakozását, esetleges különösség lenne csupán, amelyet a szoborműnek távol kell tartania magától. Ez okokból nemcsak hogy semmi sem hiányzik a szobrászatból alakjainak tekintetnélkülisége következtében, hanem álláspontja szerint *kell* is hiányoznia belőle a lelki kifejezés e fajának. S ismét a régiek nagy érzékére vall, hogy határozottan felismerték a szobrászatnak ezt a korlátozottságát és körülhatároltságát és szigorúan hűek maradnak ehhez az absztrakcióhoz. Ez magasrendű *értelemre* vall eszük teljességében és szemléletük totalitásában. — Előfordulnak ugyan a régi szobrászatban is olyan esetek, amelyekben a szem egy meghatározott pontra néz, mint például annak a faunnak már többízben említett szobrában, amely az ifjú Bakchosra tekint; e mosolygás kifejezése lélekkel teli, de a szem itt sem lát; a tulajdonképpeni istenszobrok pedig a maguk egyszerű helyzeteiben nem mutatnak ilyen különleges vonatkozásokat a szem és a tekintet elfordulását illetően.

Ami mármost közelebbről a szem *alakját* illeti eszményi szoborműveken, a szem, formáját tekintve, nagy, nyílt ovális, helyzetét tekintve a homlok és az orr vonalával derékszöget alkot és mélyen fekszik. — A szem nagyságát már Winckelmann a szépséghez számítja, ahogyan a nagy fény is szerinte szebb, mint a kicsiny (Winckelmann Művei, IV. kötet, 5. könyv, 5. fejezet, 20. §. 198. l.). »A nagyság azonban — folytatja — megfelel a szemcsontnak vagy a szemgödörnek, s megnyilvánul a szem metszésében és a szemhéjak nyílásában; a szép szemeken a felső szemhéj kerekebb ívet ír le a belső szeglet felé, mint az alsó.« Domborművek profilfejein maga a szemgolyó is profilt alkot, s éppen ezen elvágott nyílás által kap nagyszerűséget és olyan nyílt tekintetet, amelynek fénye egyúttal, Winckelmann észrevétele szerint, érméken egy kiemelkedő pont által válik láthatóvá a szemgolyón. De nem minden nagy szem szép, mivel a szemet egyrészt a szemhéjak ívelése, másrészt a mélyebb fekvés teszi széppé. A szem ugyanis nem tolódhatik előre, nem vetődhetik mintegy ki a külvilágba, mert épp ez a kapcsolat a külvilággal távol áll az eszménytől, s helyébe lép az egyénnek önmagába, szubsztanciális magábanvalóságába való visszavonulása. A szem kidülledése azonban mindjárt arra figyelmeztet, hogy a szemgolyó hol kidomborodik, hol ismét visszahúzódik, s különösen a merev nézésnél csak azt mutatja, hogy az

ember magán kívül van, vagy gondolatnélküliségben bámulva maga elé, vagy pedig éppolyan szellemtelenül valamely érzéki tárgy szemléletébe merülve. Sőt a régiek szobrászati eszményében a szem szélyebben fekszik, mint a természetben. (Winckelmann, i. h. 21. §.) Winckelmann ezt azzal okolja meg, hogy a nagyobb szobroknál, amelyek távolabb álltak a néző tekintetétől, a szem e mélyebb fekvés nélkül, mivel ezenkívül a szemgolyó többnyire sima volt, jelentéktelen és mintegy halott lett volna, ha a szemcsontoknak éppen ez a kiemeltsége, a fénynek és árnyéknak ezáltal előidézett játéka nem tette volna a szemet élénkebbé. De a szem e mélyebb fekvésének még más jelentése is volt. Ha ugyanis a homlok ezáltal jobban előrelép, mint a természetben, akkor túlsúlyba kerül az arc gondolkodó része és élesebbé válik a szellemi kifejezés, másrészt a szemüregek erősebb árnyéka is a maga részéről mélységet és szét nem szórt bensőséget érzékeltet, megvakulást kifelé, visszavonultságot az egyéniség lényegére, amelynek mélysége elömlik az egész alakon. A legjobb korból származó érmeken is a szemek mélyen fekszenek, s a szemcsontok magasabbak. Ezzel szemben a szemöldököt nem szőrszálacskák széles íve fejezi ki, hanem csak jelzi a szemcsontok metsző élessége; a szemcsontok ellipszis alakú koszorúként húzódnak a szem körül, anélkül, hogy megszakítanák a homlokot formájában, ahogyan ezt a szemöldök teszi színe és viszonylagos kiemeltsége következtében. A szemöldöknek magasabb és ezáltal önállóbb domborulatát sohasem tartották szépnek.

Harmadszor a *fülről* azt mondja *Winckelmann* (i. h. 29. §.), hogy a régiek a legnagyobb szorgalommal dolgozták ki, úgyhogy pl. a vésett köveknél a csekély gondosság a fül kivitelében csalhatatlan jele a műalkotás hamis voltának. Különösen arcképszobrok adják vissza gyakran a fül sajátos egyéni alakját. Ezért a fül formájából sokszor ki lehet találni magát az ábrázolt személyt, ha ismert személy, s például egy szokatlanul nagy belső nyílású fülből egy Marcus Aureliusra lehet következtetni. Sőt még az idomtalanságot is jelezték a régiek. — Eszményi fejeken, pl. néhány Héraklés-főn, sajátos jellegű fülekként említi Winckelmann a laposra vert, a porcogós részeken megduzzadt füleket. Ezek birkózókra és pankrátiastákra utalnak, mint ahogyan Héraklés is mint pankrátiasta nyerte el a jutalomdíjat a Pélops tiszteletére rendezett elisi játékokon. (i. h. 33. §.)

ββ) Az arc ama részét illetően, amely a természetes funkció szempontjából inkább az érzékek gyakorlati tevékenységére vonatkozik, *másodszor* beszélnünk kell még az orr, a száj, és az áll határozottabb formájáról.

Az *orr* formájának különbözősége a legkülönfélébb alakot és a legsokoldalúbb kifejezésbeli különbségeket adja az arcnak. Megszoktuk például, hogy a vékony cimpájú, hegyes orrot az éles értelemmel hozzuk összefüggésbe, míg a széles és lelógó, vagy az állatokéhoz hasonló pisze orr általában érzékiségre, butaságra és brutalitásra vall. A szobrászatnak azonban formában és kifejezésben távol kell magát tartania mind az ilyen végletektől, mind különleges közbülső fokaiktól, s ezért — mint már a görög profilnál láttuk — elkerüli nemcsak az orrnak a homloktól való különválását, hanem a fel- és legörbülését is, az éles hegyet és szélesebb kerekdedséget, kiemelkedését a középen és esését a homlok és a száj irányában, általában az orr élességét és vastagságát, és e sokféle módozatot mintegy közömbös, habár az egyéniség által még mindig gyengéden megelevenített formával helyettesíti.

A szem mellett a *száj* tartozik az arc legszebb részéhez, ha nem formálódik ama természeti célszerűsége szerint, hogy az evés és az ivás eszközéül szolgál, hanem szellemi jelentősége szerint. Ebben a vonatkozásban csupán a szem mögött marad el a kifejezés változatosságában és gazdagságában, bár a leghalkabb mozdulatokkal s ezek legélénkebb játékával elevenen képes ábrázolni a güny, a megvetés, az irígység legfinomabb árnyalatait, a fájdalom és az öröm egész skáláját, s éppígy nyugalmi alakjában kifejezi a kedvességet, komolyságot, érzékiséget, ridegséget, odaadást stb. Ámde a szellemi kifejezés különleges árnyalataira a szobrászat kevésbé használja a száját, s főképpen a természeti szükségletekre utaló pusztán érzékit el kell távolítania az ajkak alakjából és metszéséből. Ezért a száját általában nem alakítja sem túlságosan teltnek, sem keskenynek, mert a túlságosan vékony ajak az érzés szegénységére vall; az alsó ajak teltebb a felsőnél — így volt Schillernél is: szájának formájából ki lehetett olvasni kedélyének jelentőségét és gazdagságát. Az ajkaknak ez az eszményibb formája az állati szájjal ellentétben bizonyos szükségletnélküliség látványát adja, míg az állat felső ajkának előrenyomulása mindjárt eszünkbe juttatja, amint az étel után kap és megragadja azt. Az ember szája, szellemi vonatkozása szerint, főként a beszéd székhelye,

a tudatos benső szabad közlésének szerve, mint ahogy a szem az érző lélek kifejezése. A szobrászat eszményein továbbá az ajak nem csukódik össze mereven; a művészet virágkorából származó műveken a száj kissé nyitott (i. h. 25. §. 206. l.), anélkül azonban, hogy láthatóvá tenné a fogakat; ezeknek nincs közük a szellemiség kifejezéséhez. Ezt azzal magyarázhatjuk, hogy ha az ember érzékei működésben vannak, különösen ha szigorú, merev tekintettel néz bizonyos tárgyakra, akkor a száj becsukódik, viszont tekintet nélküli szabad elmélyedtségben a száj enyhén kinyílik, s a szájszögletek csak kevéssé hajlanak lefelé.

Végül harmadszor az *áll* a maga eszményi alakjában teljessé teszi a száj szellemi kifejezését, ha nem hiányzik teljesen, mint az állatnál, vagy nem marad visszaszorítva és sovány, mint az egyiptomi szoborműveken, hanem a megszokottnál is mélyebbre húzódik le, s domború formájának kerekded teltségében még nagyobbá válik, különösen ha az alsó ajak rövidebb. Telt áll ugyanis bizonyos jóllakottság és nyugalom benyomását kelti. Fürge öregasszonyok ellenben mozgatják hervadt állukat és sovány izmaikat, s Goethe pl. az állkapcsokat harapófogóhoz hasonlítja, amely meg akar ragadni valamit. Mindez a nyugtalanság eltűnik a telt állnál. A gödröcske azonban, amelyet manapság szépnek tartanak, mint esetleges kellem nem tartozik lényegileg magához a szépséghez, viszont a nagy, kerek áll antik fejek csalhatatlan ismertetőjele. A medici Venus álla pl. kisebb, de rájöttek, hogy sérült volt.

γγ) Befejezésül még csak a *hajról* kell beszélnünk. A hajnak általában inkább növényi, mint állati képződmény jellege van, s nem annyira a szervezet erejét bizonyítja, mint inkább a gyengeség jele. A barbárok laposan lelógatják hajukat vagy kör alakban levágva viselik, nem hullámosan vagy fürtökben. A régiek ellenben eszményi szoborműveikben nagy gondot fordítottak a haj kidolgozására; az újabbak kevésbé buzgók és ügyesek ebben. Persze, ha nagyon is kemény kőben dolgoztak, a régiek sem hagyták a hajat hullámos fürtökben szabadon aláhullani, hanem rövidre vágva és azután finoman fésülve mintázták meg. (Winckelmann, i. h. 37. §. 218. l.) A virágkor márványszobrain azonban a férfifejek haja fürtös és hosszú, a női fejeké pedig, amelyet felsímítva és fent összekötve ábrázoltak, legalábbis — mint Winckelmann mondja — kígyózóan és erős bemélyedésekkel mintázott, hogy változatosságot s fényt és ár-

nyékot adjanak neki, ami alacsony barázdákkal nem történhetik meg. Ezenkívül a különös isteneknél különböző a haj omlása és elrendezése. Hasonló módon a keresztény festészet is Krisztust a hajválaszték és a hajfürtök meghatározott jellege révén teszi felismerhetővé, s e mintára némelyek manapság utánozzák is Krisztus urunk külsejét.

γ) Ezeknek a különös részeknek mármost formájuk szerint fejjé mint egésszé kell egyesülniök. A szép alakot itt olyan vonal határozza meg, amely a tojásalakhoz áll legközelebb, s ezáltal a forma harmóniájává és folyamatos, lágy összefüggésévé old fel minden élességet, hegyességet, szögletességet, anélkül azonban, hogy pusztán szabályszerű és elvontan szimmetrikus volna, vagy a vonalaknak s fordulatuknak és hajlatuknak olyan sokféle különbözőségéhez vezetne, mint a többi testrészeknél. Ennek az önmagába visszatérő oválisnak képzéséhez, különösen ha elülről nézzük az arcot, hozzátartozik a szép, szabad ívelés az álltól a fülhöz, valamint az a már fentebb említett vonal, amelyet a homlok, a szemcsontok mentén ír le. Ugyanígy a profil ívelése a homloktól az orrhegyen keresztül le az állig, s a fej hátulsó részének szép domborulata a tarkóig.

Ennyit akartam elmondani a fej eszményi alakjáról, anélkül, hogy a további részletekbe bocsátkoznám.

b) Ami a többi testrészt: a nyakat, a mellett, a hátat, az altestet, a kart, a kezet, a lábszárt és a lábat illeti, itt más az elrendezés. Szépek lehetnek ugyan a maguk formájában, de csak érzékileg, elevenen szépek, anélkül, hogy alakjuk már mint ilyen kifejezné a szellemit, ahogyan ezt az arc teszi. A régiek mármost a testrészek alakját és ennek kidolgozását illetően is bizonyságot tettek a legmagasabbrendű szépérzékről, de a valódi szobrászatban ezek a formák sem érvényesülhetnek pusztán az elevenség szépségeként, hanem mint az *emberi* alak testrészeinek egyúttal a szellemit kell szemléltetniök, amennyire a testiség mint olyan képes erre. Mert különben csak az arcra összpontosulna a bensőség kifejezése, holott a szobrászatban a szellemnek éppen az egész alakon elömlötten kell megjelennie, s nem szabad a testivel szemben önmagában elszigetelődnie.

Ha most azt kérdezzük, hogy mely eszközök segítségével járulhatnak hozzá a mell, az altest, a hát és a végtagok a szellem kifejezéséhez s fogadhatják magukba ezáltal a szép elevenségen kívül egy szellemi élet leheletét is, ezek az eszközök a következők.

Először az a helyzet, amelybe a testrészek kerülnek egymáshoz, amennyiben az a szellem bensejéből indul ki és a benső szabadon, belülről határozza azt meg.

Másodszor a mozgás vagy nyugalom a maga teljes formai szépségében és szabadságában.

Harmadszor a test helyzetének és mozgásának ez a jellege a maga meghatározott habitusában és kifejezésében közelebbről megadja azt a különös helyzetet, amelyben felfogják az eszményt: ez sohasem lehet csupán elvont eszmény.

Ezekről a pontokról is hozzá fűzök még néhány általános megjegyzést.

a) A *test helyzete* szempontjából az első, amit már a felületes szemlélet is észrevesz, az ember *egyenes* testhelyzete. Az állati test párhuzamos a talajjal, a száj és a szem a hátgerincnek ugyanezt az irányát követik, s az állat önállóan, magától nem tudja megszüntetni a nehézkedéshez való eme viszonyát. Ellenkezőleg áll a dolog az embernél: az egyenesen előre nező szem természetes iránya derékszöget alkot a nehézkedés és a test vonalával. Az ember is járhat ugyan négykézláb, mint az állat, s a gyermek valóban ezt teszi; mihelyt azonban kezd ébredezni a tudat, az ember megszabadul a talajhoz való állati kötöttségtől, s szabadon megáll magában, egyenesen. Ez az állás: akarás, mert ha megszűnik az állásra irányuló akarásunk, akkor testünk összerogy és a földre hull. Ezáltal már az egyenes helyzetnek szellemi kifejezése van, amennyiben a talajról való felemelkedés összefüggésben marad az akarattal s ennélfogva a szellemivel és a bensővel. Ezért is van, hogy a magában szabad és önálló emberről, aki nem teszi másoktól függővé a maga érzületeit, nézeteit, szándékait és céljait, azt szokták mondani, hogy megáll a saját lábán.

Ámde az egyenes testhelyzet mint olyan még nem szép, hanem csak formáinak szabadsága teszi azzá. Ha ugyanis az ember elvontan csak egyenesen áll, ha két kezét egészen egyformán lelógatja a testén, anélkül, hogy elválasztaná tőle, s a lábszárak éppoly szorosan egymás mellett maradnak, akkor ez a merevség kellemetlen benyomását kelti még akkor is, ha elsősorban nem kényszert kell látnunk benne. A merevséget itt egyfelől az elvont, mintegy architektonikus szabályszerűség okozza, amelyben a testrészek megmaradnak egymáshoz való egyforma helyzetük következtében, másrészt nem mutatkozik benne semmiféle belülről jövő szellemi meghatározás: mert

kar, láb, mell, altest, valamennyi testrész úgy áll és csüng akkor, ahogyan az ember a természettől kapta őket, anélkül, hogy a szellem s akarása és érzése más viszonyba hozná őket. Ugyanez vonatkozik az ülésre. Megfordítva az összekuporodásból és a földön való guggolásból is hiányzik a szabadság, mivel alárendeltségre, önállótlanságra és szolgaiságra utal. A szabad testhelyzet ezzel szemben egyrészt elkerüli az elvont szabályszerűséget és szögletességet, s a testrészek helyzetét is olyan vonalakba hozza, amelyek közelednek a szerves élet formáihoz, másrészt átcsillogtat szellemi meghatározásokat, úgyhogy a testhelyzetből felismerhetőkké válnak a bensőnek állapotai és szenvedélyei. Csakis ebben az esetben tekinthető a testhelyzet a szellem kifejezésének.

A testhelyzeteknek kifejező taglejtésként való alkalmazásában azonban a szobrászatnak nagy óvatossággal kell eljárnia, s vele kapcsolatban nem egy nehézséget kell legyőznie. Egyfelől ugyanis a testrészek kölcsönös viszonya ekkor a szellem bensejéből származik ugyan, másfelől azonban ez a belülről jövő meghatározás nem állíthatja az egyes részeket olyan helyzetbe, amely ellenkezik a test szerkezetével és ennek törvényeivel, s így csak a tagokon alkalmazott kényszer látványát nyújtaná, vagy ellentétbe jutna a nehéz anyaggal, amelyben a szobrászatnak meg kell valósítania a művész koncepcióit. Harmadszor a testhelyzetnek teljesen fesztelennek kell lennie, azaz azt a benyomást kell kapnunk, mintha a test mintegy magától foglalná el ezt a helyzetet, mert különben test és szellem valami különbözőnek, egymástól szétválónak mutatkozik s egyfelől a puszta parancs, másfelől az elvont engedelmesség viszonyába kerül, holott a szobrászatban a kettőnek egy és ugyanazon közvetlenül egybehangzó egészet kell alkotnia. A fesztelenség ebben a tekintetben fő követelmény. A szellemnek mint bensőnek teljesen át kell hatnia a testrészeket, ezeknek pedig magukba kell fogadniok a szellemet és meghatározásait mint lelkük legsajátabb tartalmát. Ami végül közelebbről ama taglejtés *jellegét* illeti, amelynek ki kell fejeznie a testhelyzetet az eszményi szobrászatban, a már fentebb kifejtettekből kitűnik, hogy ez nem lehet a teljesen változó, pillanatnyi taglejtés. A szobrászati ábrázolás nem lehet olyan, mintha az emberek Huon kürtjének hallatára kővé dermedtek vagy megfagytak volna mozgásuk és cselekvésük közben. Ellenkezőleg, habár a taglejtés mindenesetre utalhat egy jellemző cselekvésre, mégis csak kezdést

és előkészítést, egy intenciót kell kifejeznie, vagy pedig a cselekvés abbahagyását, a cselekvésből a nyugalomba való visszatérést kell megjelölnie. Ama szellem nyugalma és önállósága, amely egy egész világ lehetőségét foglalja magában, a legmegfelelőbb a szoboralak számára.

β) Miként a testhelyzettel, éppúgy vagyunk *másodszor* a *mozgással.* Mint tulajdonképpeni mozgás kevésbé találja meg helyét a szobrászatban mint olyanban, amennyiben ez magából még nem halad tovább egy tágabb művészethez közeledő ábrázolásmódhoz. A nyugalmas istenképnek boldog magábazártságában és harcnélküliségében való elénkállítása a szobrászat fő feladata. A mozgások sokfélesége itt magától elesik; inkább egy magába merült állás vagy fekvés nyer ábrázolást: ez a magában terhes lét, mely nem megy tovább egy meghatározott cselekvéshez és így nem szorítja össze egész erejét egyetlen pillanatra, s nem ezt a pillanatot teszi fődologgá, hanem a nyugalmas, egyforma állandóságot. El kell tudnunk képzelni, hogy az istenalak örökké így áll majd ugyanebben a testhelyzetben. Az önmagából való kilépettség, a belesodródás egy meghatározott, konfliktusokkal teli cselekvés kellős közepébe, a pillanat erőfeszítése, mely így nem tud és nem akar kitartani — mindez ellenkezik a szobrászat nyugalmas eszmeiségével, s inkább csak ott lép fel, ahol szoborcsoportokban és domborművekben már a festészet elvére emlékeztetően egy cselekvés különös mozzanatai nyernek ábrázolást. Az erőszakos indulatok és múló kitörésük megteszik ugyan azonnali hatásukat, de miután megtették, nem térünk vissza hozzájuk szívesen. Mert a szembeszökő, amit elképzelünk, a pillanat dolga, a pillanatban látjuk és ismerjük is, miközben háttérbe szorul éppen a belső gazdagság és szabadság, a végtelen és örök, amiben hosszadalmasabban szeretünk elmerülni.

γ) Ezzel azonban nem azt akartuk mondani, hogy a szobrászatnak ott, ahol ragaszkodik szigorú elvéhez és csúcspontján áll, teljesen ki kell zárnia magából a mozgó testhelyzetet; ebben az esetben az istenit csak határozatlanságában és közömbösségében mutatná be. Mivel ellenkezőleg a szubsztanciálist *mint egyéniséget* kell megragadnia és testi alakban kell szemléltetnie, *ezért egyéninek* kell lennie annak a belső és külső állapotnak is, amellyé tartalmát és ennek formáját kialakítja. Egy meghatározott helyzetnek ez az egyénisége az, amit kiváltképp kifejez a test helyzete és mozgása. Mivel azonban a szobrászatban a

szubsztanciális a fődolog, s az egyéniség még nem küszkodte fel magát belőle különleges önállósággá, azért a helyzet kulönös meghatározottságának nem kell olyan jellegűnek lennie, hogy elhomályosítsa vagy megszüntesse ama szubsztanciálisnak egyszerű tisztaságát azzal, hogy vagy belevonja összeütközések egyoldalúságába és harcába, vagy általában teljesen átviszi a különösség túlnyomó fontosságába és sokféleségébe a szubsztanciálist, hanem meg kell maradnia inkább csak magában véve jelentéktelenebb meghatározottságnak, vagy ártatlan elevenség derűs játékának az egyéniség felületén, anélkül, hogy az egyéniség szubsztancialitása bármit is vesztene ezáltal mélységéből, önállóságából és nyugalmából. Ezt a pontot azonban már korábban tárgyaltam ama helyzet kapcsán, amelyben szabad az eszményt meghatározottságában ábrázolni, s állandóan hivatkoztam a szobrászat eszményére (Esztétika. I. szakasz. 209—211. l.) Ezért itt mellőzöm.

c) Az utolsó fontos pont, amely most még tekintetbe jön, a *ruházat* kérdése a szobrászatban. Első pillantásra úgy tűnhetik fel, mintha a meztelen alak és a testnek szellemtől áthatott érzéki, a test állásában és mozgásában kifejeződő szépsége felelne meg legjobban a szobrászat eszményének, a ruházat pedig csak hátrány volna. Ebben az értelemben különösen manapság is halljuk ismét a panaszt, hogy a modern szobrászat olyan gyakran kénytelen feltöltöztetni alakjait, holott semmiféle ruházat nem éri utol az emberi szerves formák szépségét. Ehhez járul azután a további sajnálkozás amiatt, hogy művészeinknek nincs alkalmuk tanulmányozni a meztelen testet, amely a régieknek mindig a szemük előtt állott. Általánosságban erről csak annyit mondhatunk, hogy az érzéki szépség szempontjából mindenesetre előnyben kellene részesíteni a meztelen testet, csakhogy az érzéki szépség mint olyan nem végső célja a szobrászatnak; úgyhogy tehát a görögök nem tévedtek, amikor a legtöbb férfialakot ruhátlanul ugyan, a női alakok túlnyomó többségét azonban ruhában ábrázolták.

a) A ruházat általában, művészi céloktól eltekintve, egyrészt abban a *szükségletben* leli magyarázatát, hogy az ember védekezik az időjárás behatásai ellen, mert a természet az embert nem szabadította meg ettől a gondtól, mint az állatot, amelyet bunda, tollazat, szőrzet, pikkely borít, hanem ellenkezőleg, meghagyta neki ezt a gondot. Másrészt a szeméremérzet sarkallja az embert arra, hogy ruhával fedje be magát. A szemé-

rem, egészen általánosan véve, a harag kezdete valami miatt, aminek nem kell léteznie. Az ember mármost, tudatára ébredve ama magasabb rendeltetésének, hogy szellem legyen, szükségképp hozzá nem illőnek tekinti a csak állatit, másrészt testének kiváltképp azokat a részeit, altestét, mellét, hátát és lábszárát, amelyek pusztán állati funkciókat szolgálnak, vagy csak a külsőre mint olyanra utalnak és semmiféle direkt szellemi rendeltetésük nincsen és semmiféle szellemit nem fejeznek ki, igyekeznie kell elrejteni mint a magasabbrendű szellemihez nem illőt. Ezért minden népnél, amelynél létrejött a reflexió kezdete, megtaláljuk kisebb vagy nagyobb mértékben a szeméremérzetet és az öltözködés szükségletét. Már a Genezis elbeszélése nagyon mélyértelműen fejezi ki ezt az átmenetet. Ádám és Éva, mielőtt ettek a tudás fájáról, elfogulatlan meztelenséggel sétálgatnak a Paradicsomban, de alighogy felébredt bennük a szellemi tudat, azt látják, hogy meztelenek és szégyellik meztelenségüket. Ugyanez az érzés uralkodik a többi ázsiai népnél is. Így például Hérodotos (I. 10. fej.), amikor elbeszéli Gygést látja kiosonni az ajtón. Haragra gerjedve hivatja másnál és csaknem valamennyi barbár népnél nagy szégyen még férfira nézve is, ha meztelenül látják; bizonyság erre Kandaulés lydiai király feleségének története. Kandaulés ugyanis meztelen feleségét kiszolgáltatta testőre és kedvence Gygés tekintetének, hogy meggyőzze őt arról, hogy felesége a legszebb nő. A királynő előtt ezt titokban kellett volna tartani, de mégis megtudja gyalázatát: a hálószobában elrejtőzött Gygést látja kiosonni az ajtón. Haragra gerjedve hivatja másnap Gygést és kijelenti neki: mivel a király ezt tette vele és Gygés látta azt, amit nem lett volna szabad látnia, csak e kettő között választhat: vagy megöli büntetésül a királyt, s azután megkapja őt, a királynőt, és a birodalmat, vagy meg kell halnia. Gygés az előbbit választja, s a király meggyilkolása után elfoglalja a trónt s az özvegyi ágyat. Ezzel szemben az egyiptomiak gyakran vagy legtöbbnyire meztelenül ábrázolták szobraikat, úgyhogy a férfialakokon csak egy kötény volt, Isis alakján pedig a ruhát csak finom, alig észrevehető szegély jelezte a lábszár körül; de ez nem a szeméremérzék hiányából történt, sem pedig a szerves formák szépsége iránti érzékből. Mert szimbolikus álláspontjukon, azt mondhatjuk, nem a szellemnek megfelelő jelenség megformálásával törődtek, hanem mindannak jelentésével, lényegével és képzetével, amit az alaknak

a tudatba kellett idéznie, s így az emberi alakot, anélkül, hogy a szellemnek való további vagy távolabbi megfelelő voltáról elmélkedtek volna, meghagyták természetes formájában s ezt nagy hűséggel utánozták.

β) A görögöknél végül megtaláljuk mind a kettőt, meztelen és felöltözött alakokat. S így volt a valóságban is; egyfelől ruhában jártak, s másfelől megtiszteltetésnek vették, hogy előbb meztelenül harcoltak. Különösen a spártaiak birkóztak előbb ruhátlanul. De ez náluk nem tán a szépség iránti érzékből történt, hanem a szeméremben rejlő gyengédség és szellemiség iránti rideg közömbösségükből. A görög nemzeti jellemben a személyes egyéniség érzése, ahogyan ez az egyéniség közvetlenül létezik és létezését szellemileg átlelkesíti, éppoly magasra fokozódott, mint a szabad, szép formák iránti érzék; benne el kellett jutnia addig, hogy az emberit a maga közvetlenségében, a testit, ahogyan az sajátja és az emberi szellem azt áthatja, magáért kiképezzék, s az emberi alakot mint alakot, mivel a legszabadabb és a legszebb, mindennél többre tartsák. Ebben az értelemben természetesen, nem a szellemi iránti közömbösségből, hanem a vágynak csak érzéki mozzanata iránti közömbösségből, a szépség érdekében elvetették azt a szemérmet, amely el akarja rejteni a pusztán testit az emberen, s ezért egy sereg ábrázolásuk szántszándékkal meztelen.

Ámde mindennemű ruházatnak ez a hiánya ugyancsak nem érvényesülhetett kivétel nélkül. Mert mint már előbb, a fej és a többi testrész közötti különbség kapcsán megjegyeztem, valóban nem lehet tagadni, hogy az alak szellemi kifejezése az arcra és az egész test helyzetére és mozgására, a taglejtésre korlátozódik, ez pedig főként a kar, a kéz és a lábszárak helyzete révén válik kifejezővé. Mert ezek a kifelé tevékenykedő szervek épp helyzetük és mozgásuk jellegénél fogva még leginkább fejeznek ki szellemi megnyilvánulást. A többi testrész ezzel szemben csak pusztán érzéki szépségre képes, s a rajtuk láthatóvá váló különbségek csak a testi erő, az izmosság, vagy a lágyság és gyengeség, valamint a nem, az öregkor, az ifjúság, a gyermekkor stb. különbségei lehetnek. A szelleminek az alakban való kifejezésére tehát közömbössé válik a testrészek meztelensége a szépség értelmében is, és az illemnek megfelelő az ilyen testrészek eltakarása, ha nevezetesen túlnyomóan az ember szellemi valójának ábrázolása a cél. Amit az eszményi művészet általában megtesz minden egyes részen,

hogy mellőzi az állati élet szegényességét a maga részleteiben, az erecskéket, a ráncokat, a szőrszálakat stb., és csak a forma szellemi felfogását emeli ki eleven körvonalaiban, ugyanezt teszi itt a ruházat. Eltakarja azokat a szerveket, amelyek a test önfenntartásához, az emésztéshez stb. természetesen szükségesek, egyébként azonban a szelleminek kifejezéséhez feleslegesek. Nem lehet tehát különbség nélkül azt mondani, hogy a szoborolakok meztelensége általában magasabbrendű szépérzéket, nagyobb erkölcsi szabadságot és romlatlanságot bizonyít. A görögöket ebben is helyes, szellemi érzék vezette.

Meztelenül ábrázolták ezért a régiek a gyermekeket, mint pl. Amort, akiknek testi megjelenése teljesen elfogulatlan és a szellemi szépség épp ebben a teljes elfogulatlanságban és tekintetnélküliségben van; továbbá az ifjakat, ifjú isteneket, hősi isteneket és héroszokat, mint Perseust, Héraklést, Théseust, Jasónt, akiknél a fődolog a hősi bátorság, a testnek a testi erő és kitartás műveihez való felhasználása és kidolgozása; a birkózókat a nemzeti harci játékokban, ahol nem a cselekvés tartalma, a karakter szelleme és egyénisége lehetett az érdekes, hanem csakis a tett testisége, az erő, a hajlékonyság, a szépség, az izmok és végtagok szabad játéka; éppígy faunokat és szatírokat; bacchánsnőket a tánc őrjöngésében; valamint Aphroditét is, amennyiben az érzéki női báj az egyik fő mozzanata. Ahol ellenben tűnődő magasabbrendű jelentőséget, a szelleminek belső komolyságát kellett feltüntetni, egyáltalán ahol a természeti nem lehet az uralkodó elem, ott megjelenik a ruházat. Így pl. már Winckelmann megemlíti, hogy tíz női szobor közül talán csak egy a ruhátlan. Az istennők közül kiváltképp Pallas, Juno, Vesta, Diana, Ceres és a múzsák vannak ruhába burkolva, az istenek közül főként Jupiter, a szakállas indiai Bakchos és mások.

γ) Ami végül a ruházat elvét illeti, ez sokat vitatott kedvenc tárgy, amely már bizonyos mértékig triviálissá vált. Ezért erről röviden csak a következőket jegyzem meg.

Egészben véve nem kell sajnálnunk, hogy illemérzékünk visszariad teljesen meztelen alakok ábrázolásától; mert hacsak a ruházat el nem fedi a testhelyzetet, hanem teljesen átcsillogtatja magán, akkor nemcsak hogy semmi sem vész kárba, hanem ellenkezőleg, a ruházat mégcsak igazán kiemeli a testhelyzetet, sőt ebből a szempontból még előnynek is tekinthető, mert közvetlenül elvonja szemünk elől azt, ami mint

pusztán érzéki jelentéktelen, s csak azt mutatja meg, ami vonatkozásban van a testtartás és mozgás által kifejezett helyzettel.

αα) Ha elfogadjuk ezt az elvet, akkor úgy tűnhetik fel, mintha a művészi feldolgozás számára elsősorban az a ruházat volna a legelőnyösebb, amely a lehető legkevésbé fedi el a testrészek alakját s ezáltal a testhelyzetet is, ahogyan ezt a teljesen testhez símuló, *modern* ruházatunk mutatja. Szűk ruhaujjaink és nadrágjaink követik az alak körvonalait, s ennélfogva, miközben a testrészek egész formáját láthatóvá teszik, a legkevésbé sem akadályozzák a járást és a taglejtést. A keletiek hosszú és bő ruhái, duzzadó nadrágjai viszont egészen összeegyeztethetetlenek volnának a mi élénkségünkkel és nagy szorgosságunkkal, s csak azokhoz az emberekhez illenek, akik mint a törökök, egész nap keresztbevetett lábbal üldögélnek, vagy csak lassan és roppant méltóságteljesen sétálgatnak. De mi azt is tudjuk, s erről meggyőződhetünk, ha csak egy pillantást vetünk is a modern szobrokra vagy festményekre, hogy mai ruházatunk teljesen művészietlen. Amit ugyanis tulajdonképpen látunk rajta — mint már korábban más helyen kifejtettem — nem a test finom, szabad, eleven körvonalai gyengéd és folyamatos kidolgozásukban, hanem kinyújtott zsákok merev ráncokkal. Mert bár megmaradnak a formák legáltalánosabb mozzanatai, mégis veszendőbe mennek a szép, szerves hullámok, s közelebbről csak olyasmit látunk, amit külső célszerűség hozott létre, amit kiszabtak, itt összevarrtak, ott áthúztak, ami amott meg feszesen áll — általában teljességgel nem-szabad formákat látunk, varrások, gombok és gomblyukak segítségével ide-oda rakott ráncokkal és felületekkel. Valójában tehát az ilyen ruházat puszta befedés és beburkolás, amelynek egyáltalán nincs saját formája, másrészt pedig a testrészek szerves alakján, amelyet általánosságban követ, éppen az érzéki szépet, az eleven gömbölyödéseket és domborúságokat rejti el, s helyettük csak egy mechanikailag feldolgozott anyag érzéki látványát nyújtja. Ez a teljesen művészietlen a modern ruházatban.

ββ) A ruházat művészi jellegének elve mármost abban rejlik, hogy azt mintegy építészeti műként kezelik. Az építészeti mű csupán környezet, amelyben szabadon mozoghat egyúttal az ember, s amelynek a maga részéről is, elválasztottan attól, amit körülfog, magában kell hordoznia és meg kell mutatnia

saját rendeltetését mint alakjának meghatározó tényezőjét. Továbbá: a hordozás és hordozott architektonikus jellege önmagában saját mechanikus természete szerint alakul. Ilyen elvet követ a ruházatnak az a módja, amellyel a régiek eszményi szobrászatában találkozunk. Különösen a palást olyan, mint egy ház, amelyben szabadon mozog az ember. Egyrészt hordják ugyan, de csak egy ponton, pl. a vállon van megerősítve, egyébként pedig saját súlya határozza meg különös formáját, lecsüng, aláhull, ráncot vet, szabadon magában, s csak a testhelyzet által kapja ennek a szabad alakításnak különös módosulásait. Az aláhullásnak ugyanez a szabadsága többé vagy kevésbé az antik öltözet többi részénél sem satnyult el lényegesen és alkotja éppen a művészi jelleget: nem csupán valami nyomottat és mesterkéltet látunk magunk előtt, aminek formája pusztán külső erőszakot és kényszert mutat, hanem valami önmagáért is megformáltat, aminek kiindulási ponja, az alak testhelyzete révén, mégis a szellem. Ennélfogva a régiek ruháját itt csak annyira tartja a test és csak annyira határozza meg a test helyzete, amennyire szükséges ahhoz, hogy le ne essék; de különben szabadon csüng körüskörül s ez az elv még akkor is érvényesül mindig, amikor a test mozdulatai hozzák azt mozgásba. Ez teljességgel szükségszerű, mert más a test, más a ruházat, s ennek ezért magában is jogához kell jutnia és szabadságában kell megjelennie. A modern ruházat ezzel szemben olyan, hogy vagy általában a test hordozza és csupán szolgáló jellegű, úgyhogy most nagyon is hangsúlyozottan fejezi ki a testhelyzetet s mégis csak eltorzítja a testrészek formáit, vagy pedig ahol a redőzetben stb. önálló alakot kaphatna, ismét csak a szabó az, aki a divat esetlegessége szerint készíti ezt a formát. Egyfelől a különböző testrészek és mozgásuk, másfelől saját varrásaik össze-vissza ráncigálják az anyagot. — Ez okokból az antik ruházat a szoborművek eszményi normája, s azt előnyben kell részesítenünk a modern ruházattal szemben. A régiek ruházkodásának formájáról és részleteiről régészeti tudákossággal végtelenül sokat írtak már össze, mert noha férfiaknak különben nincs joguk ahhoz, hogy ruhadivatokról, szövetfajtákról, beszegésről, szabásról és mind a többi részletről fecsegjenek, a régészet mégis tisztességes alapot ad arra, hogy ezeket a jelentéktelen dolgokat is fontosaknak kezeljék és hosszasabban tárgyalják, mint amennyire még az asszonyoknak is szabad a maguk területén.

γγ) Amde egészen más szempontból kell néznünk a dolgot, ha a kérdés az, vajon minden esetben teljesen el kell-e vetnünk a modern, általában minden más mint antik ruházatot. Ez a kérdés különösen portrészobroknál válik fontossá, s itt valamivel részletesebben foglalkozunk vele, mivel főérdekessége a jelenkori művészet egyik elvét érinti.

Ha napjainkban egy még korunkban élő egyén arcképét kell elkészíteni, ehhez szükségképpen hozzátartozik, hogy a ruházatot és a külső környezetet is ebből az ugyancsak egyéni valóságból vegyék; éppen ezért ugyanis, mert itt valóságos személy a műalkotás tárgya, épp ez a külsőleges is, amelyhez lényegileg hozzátartozik a ruházat, a maga valóságában és hűségében a legszükségesebbé válik. Különösen akkor kell eleget tenni ennek a követelménynek, ha bizonyos jellemeknek, akik valami *különös* szférában voltak nagyok és tevékenyek, a maguk egyéniségében való szemléltetéséről van szó. Egy festményen vagy márványban az egyén a közvetlen szemlélet számára testi módon, vagyis a külső valóság meghatározottságában jelenik meg, s az arcképét kiemelni ebből a meghatározottságból annál ellentmondóbb volna, mert akkor valami önmagában teljesen hamis vonás volna az egyénben; mert hiszen valóságos emberek érdeme, sajátszerűsége és jelessége éppen a valóságosra irányuló tevékenységükben, bizonyos munkakörökben folyó életükben és működésükben van. Ez az egyéni tevékenység csak úgy válik szemléletessé előttünk, ha a környezet nem heterogén és zavaró. Egy híres tábornok pl. mint tábornok, közvetlen környezetét tekintve, ágyúk, puskák között, lőporfüstben élt, s ha tevékenysége közben akarjuk őt elképzelni, akkor arra gondolunk, hogyan ad ki parancsot adjutánsainak, hogyan rendez el csatasorokat, hogyan támadja meg az ellenséget stb. S közelebbről az ilyen tábornok nem tábornok általában, hanem egy meghatározott fegyvernemben tűnik ki különösen; talán a gyalogság vezére, vagy derék huszár, s több efféle. Mindehhez hozzátartozik a sajátszerű, éppen ezekhez a körülményekhez illő ruházat is. Továbbá egy híres tábornok — híres tábornok, de azért még nem törvényhozó, nem költő, talán még csak nem is vallásos ember, uralkodó sem volt, egyszóval: nem totalitás, pedig csak a totalitás eszményi, isteni jellegű. Mert az eszményi szoboralakok istenségét éppen abban kell keresnünk, hogy jellemük és egyéniségük nem tartozik különös viszonyokhoz és tevékenységi ágak-

hoz, hanem mentesek ettől a megosztottságtól, vagy ha ilyen viszonyok képzete támad bennünk, jellemük úgy van ábrázolva, hogy azt kell hinnünk ezekről az egyénekről, hogy mindenben mindenre képesek.

Ezért nagyon felszínes követelés, hogy a mai nap vagy a közelmúlt hőseit eszményi ruházatban kell ábrázolni, ha hősiességük korlátozottabb jellegű. Ez a követelmény a művészeti szép iránti buzgóságról tanúskodik, ám értelmetlen buzgóságról, amely az antik iránt érzett szeretetből nem veszi észre, hogy a régiek nagysága egyúttal lényegileg abban rejlik, hogy mindazt, amit tettek, magasrendű értelemmel tették: azt ábrázolták ugyan, ami magában eszményi, viszont arra, ami nem eszményi, nem akartak ilyen formát rákényszeríteni. Ha az egyének egész tartalma nem eszményi, akkor a ruházat sem lehet az, s ahogyan egy erős, határozott, elszánt tábornoknak azért még nincs olyan ábrázata, amelyhez egy Mars formái illenének, úgy itt a görög istenek ruhája ugyanolyan maskara volna, mintha egy szakállas férfiút leányruhába bujtatnának.

Ettől eltekintve a modern ruházat bizonyos nehézségeket okoz azzal is, hogy alá van vetve a *divatnak* és teljességgel változó. Mert a divat ésszerűsége az, hogy joga van újból és újból megváltoztatni a mulandót. Egy kiszabott kabát hamarosan kimegy újra a divatból, s hogy tessék, ahhoz az kell, hogy éppen divatban legyen. Ha azonban vége a divatnak, akkor megszűnik a megszokás is, s ami néhány évvel ezelőtt még tetszett, mindjárt nevetséges lesz. Ezért is csak olyan öltözésmódokat kell megtartani a szobrok számára, amelyek maradandóbb típusban fejezik ki egy kor specifikus jellegét, általában pedig tanácsos középutat találni, ahogyan mai művészeink teszik. Mégis egészben véve mindig fonákul hat, ha portrészobroknak modern ruházatot adnak, kivéve, ha kicsinyek, vagy ha csak meghitt ábrázolás a céljuk. A legjobban azért puszta mellszobrok hatnak, amelyeket csupasz nyakkal és mellel könnyebb is megtartani eszményieknek, mivel itt a fődolog marad a fej és az arculat, a többi pedig csak mintegy jelentéktelen járulék. A nagy szobroknál ezzel szemben, különösen ha nyugodtan állnak, nyomban látjuk — éppen, mert nyugalmi helyzetben vannak — mi van rajtuk, s egész férfialakok modern ruházatukban még arcképfestményeken is csak nehezen emelkedhetnek túl a jelentéktelenségen. Így például Herdert és Wielandot az öreg Tischbein teljes alakban,

ülő helyzetben festette meg, s jó művészek rézmetszetet készítettek róluk. De mindjárt érezzük, hogy teljesen bágyadt, sivár és felesleges valami, hogy látjuk nadrágjukat, harisnyájukat és cipőjüket, méghozzá kedélyes, önelégült testtartásukat egy karosszékben, kezüket kényelmesen egymásra téve hasuk felett.

Másképp áll a dolog azonban olyan egyének portrészobraival, akik vagy működésük idejét tekintve távol esnek tőlünk, vagy egyáltalán önmagukban eszményi nagyságúak. Mert ami régi, az mintegy időtlenné vált s visszalépett a határozatlanabb, általános képzetbe, úgyhogy így, eloldódva különleges valóságától, ruházatában is alkalmas eszményi ábrázolásra. Még inkább áll ez olyan egyénekről, akik önállóságuk és első teljességük révén felette állnak egy különös hivatás korlátozottságának és csak egy bizonyos korban való működésnek, akik önmagukban szabad totalitást, a viszonyok és tevékenységek egész világát alkotják, s ezért a ruházat tekintetében is úgy kell megjelenniök, hogy túlemelkedtek a megszokott, mulandó külsőlegességében vett köznapiság meghittségén. Már a görögöknél találhatók olyan Achilleus- és Nagy Sándor-szobrok, amelyekben az egyénibb arcképvonások olyan finomak, hogy ezekben az alakokban inkább ifjú isteneket vélünk felismerni, mintsem embereket. Ez teljesen helyénvaló a zseniális, nagylelkű ifjú Nagy Sándor esetében. Hasonlóképpen azonban pl. Napóleon is oly magasan áll és annyira átfogó szellem, hogy nincs semmi akadálya eszményi ruházatban való ábrázolásának; sőt ez Nagy Frigyesnél sem lenne helytelen, ha teljes nagyságában való ünnepléséről volna szó. Bár lényegében itt is figyelembe kell venni a szobrok méretét. Kis alakokban van valami családias meghittség, itt tehát egyáltalán nem zavar Napóleon háromszögletű kis kalapja, az ismert egyenruha, az egymásbafont kar; s ha a nagy Frigyest mint az »öreg Fritz«-et akarjuk magunk előtt látni, akkor elképzelhetjük kalappal és bottal, mint dohányszelencéken.

3. *Az eszményi szoboralakok egyénisége*

Eddig a szobrászati eszménynek mind általános jellegét, mind különös különbségeinek közelebbi formáit vizsgáltuk. Most *harmadszor* még ki kell emelnünk, hogy a szobrászat esz-

ményeinek, mivel tartalmuk szerint magukban szubsztanciális egyéniségeket, alakjuk szerint az emberi testformát kell ábrázolniok, tovább kell menniök a jelenségek megkülönböztethető *különösségéig* is; ezért különös egyének körét alkotják, amint ezt mint a görög istenek körét ismerjük már a klasszikus művészeti formából. Azt képzelhetnők ugyan, hogy csak *egy* legfőbb szépségnek és tökélynek szabad léteznie, amely mármost egész teljességében egyetlen szoborban összpontosítható is, azonban egy eszménynek mint olyannak ez az elképzelése teljességgel ízléstelen és ostoba. Mert az eszmény szépsége épp abban áll, hogy nem pusztán általános norma, hanem lényegében egyénisége s ennélfogva különössége és jelleme is van. Csakis ezáltal jut elevenség a szoborművekbe, s tágul az egyetlen, elvont szépség önmagukban meghatározott alakok totalitásává. Egészben véve azonban tartalma szerint ez a kör korlátozott, mivel a szobrászat tulajdonképpeni eszményénél elesik egy sor kategória, amelyet pl. keresztény szemléletünkben szoktunk használni, ha emberi és isteni tulajdonságok kifejezését akarjuk ábrázolni. Így pl. a morális érzületek és erények, amelyeket a középkor és a modern világ a kötelességeknek minden korszakban újból módosított körévé állított össze, a szobrászat eszményi isteneivel kapcsolatban értelmetlenek, s ez istenek számára nem léteznek. Ezért nem várhatjuk itt az önfeláldozás, a legyőzött önzés ábrázolását, az érzékiség ellen vívott harcot, a szűziesség diadalát stb., s éppígy nem a szerelmi bensőség, a rendíthetetlen hűség, a férfiúi és női becsület és tisztesség kifejezését, vagy a vallásos alázat, hódolat és az istenben való üdvözülés kifejezését. Mert mindezek az erények, tulajdonságok és állapotok részben a szellem és test szétválásán alapulnak, részben a testen túl visszamennek a kedély puszta bensőségébe, vagy az egyes szubjektivitást magán- és magáértvaló szubsztanciájától való elszakadásában, valamint a vele újra való közvetítés törekvésében mutatják. Továbbá: a szobrászat e tulajdonképpeni isteneinek köre totalitás ugyan, de — mint már a klasszikus művészeti formának vizsgálata során láttuk — nem fogalmi különbségek szerint szigorúan tagolható egész. Mégis az egyes alakokat mint magukban lezárt határozott egyéneket kell megkülönböztetni egymástól, habár nem elvontan kifejeződő jellemvonásokban térnek el, hanem ellenkezőleg, sok közös vonást tartanak meg eszményiségük és istenségük tekintetében.

A közelebbi különbségeket mármost a következő szempontok szerint tekinthetjük át:

Először pusztán külső ismertetőjelek jönnek tekintetbe, az alak mellé állított attributumok, a ruházat, a fegyverzet jellege és más efféle; e megkülönböztető jelek pontosabb megjelölésében Winckelmann különösen aprólékos volt.

Másodszor azonban a fő különbségek nemcsak az ilyen külső ismertetőjelekben és vonásokban rejlenek, hanem az egész alak egyéni felépítésében és habitusában is. A leglényegesebb ebben a tekintetben az *életkor*, a *nem*, valamint ama *különböző körök különbsége*, amelyekből a szoborművek tartalmukat és formájukat merítik, mert az ábrázolás az istenektől átmegy a héroszokhoz, szatírokhoz, faunokhoz, s végül állati alakok felfogásához vezet.

Végül *harmadszor* pillantást vetünk az *egyes* alakokra, amelyeknek egyéni formájává dolgozza fel a szobrászat amaz általánosabb különbségeket. Kiváltképp itt kínálkozik a legbehatóbb részletezés, s ez alkalmat ad arra, hogy egyes dolgokat, amelyek egyébként gyakran az empirikusba tévednek, inkább csak a példa kedvéért megemlítsünk.

a) Ami *először* az attributumokat és egyéb külsőleges járulékokat illeti, a díszítés jellegét, fegyvereket, szerszámokat, edényeket, általában azokat a dolgokat, amelyek hozzátartoznak a környezetre való vonatkozáshoz, ezeket a külsőlegességeket a szobrászat fennkölt műveiben igen egyszerűen, mértéktartóan és korlátozottan alkalmazzák, úgyhogy csak annyi van belőlük, amennyi az utaláshoz és a megértéshez szükséges. Mert az alaknak magában, az alak kifejezésének és nem a külsőleges járuléknak kell megadnia a szellemi jelentést és ennek szemléletét. Másrészt viszont az ilyen megjelölések éppannyira szükségesek is ahhoz, hogy ráismerjünk az egyes istenekre. Az általános istenség ugyanis, amely minden egyes istenben az ábrázolás szubsztanciális mozzanata, ezen az azonos alapon a kifejezés és az alakok közeli rokonságát hozza létre, úgyhogy mindegyik isten el is veszítheti különösségét, s éppúgy átmehet más állapotokon és ábrázolásmódokon, mint azokon, amelyek egyébként a sajátjai. Ennek következtében a különös jellegzetesség éppenséggel nem mutatkozik meg rajta általában teljes komolyságban, s így gyakran csak az ilyen külsőségek maradnak meg az ő felismerhetővé-tételére. E megjelölések közül csak a következőkre utalok.

a) A tulajdonképpeni *attributumokról* már beszéltem a klasszikus művészeti forma és istenei tárgyalása során. A szobrászatban az attributumok még inkább elvesztik önálló, szimbolikus jellegüket, s csak azt a jogukat tartják meg, hogy mint a meghatározott istenek valamely oldalával rokonságban álló külső megjelölés az alakon, amely csak önmagát mutatja be, vagy az alak mellett megjelenjék. Gyakran az állatvilágból származnak; Zeust pl. sassal ábrázolják, Junót pávával, Bakchost a kocsiját húzó tigrissel és párduccal, mivel — mint Winckelmann mondja (II. köt. 503. l.) — ez az állat állandóan szomjazik és bor után eped; éppígy Venust a nyúllal vagy a galambbal. Más attributumok szerszámok vagy eszközök, amelyek olyan tevékenységre és cselekvésekre vonatkoznak, amelyeket mindegyik istennek, meghatározott egyéniségének megfelelően, tulajdonítanak. Így például Bakchost a thyrsosbottal ábrázolják, amely köré borostyánlevelek és szalagok fonódnak; vagy babérkoszorút hord, hogy indiai hadjáratának győzteseként jellemezzék, vagy fáklyát tart, amellyel Ceresnek világított.

Az ilyen vonatkozások, amelyek közül itt természetesen csak a legismertebbeket említettem meg, különösen a régészek éleselméjűségét és tudományosságát hozzák mozgásba, s oly aprólékoskodásra viszik őket, amely persze gyakran túl messzire megy, és jelentést tulajdonít olyan dolgoknak, amelyekből az teljesen hiányzik. Így pl. két híres álomba merült női alakot (az egyik a Vatikánban, a másik a Villa Mediciben található) Kleopatra ábrázolásának tekintettek pusztán azért, mert vipera alakú karkötőt viseltek, s a kígyó láttára az archeológusoknak azonnal Kleopatra halála jutott eszükbe, csakúgy, ahogyan egy jámbor egyházatyának talán az első kígyó jut eszébe, amely Évát elcsábította a Paradicsomban. Ámde a görög nők általános szokása volt kígyó formájú karkötők viselése, s magát a karkötőt is kígyónak nevezték. Ezért már Winckelmann helyes érzéke ezeket az alakokat többé nem tekinti Kleopatrának (V. köt. 2. könyv, 6. fej. 56. l. VI. 11. 2. 222. l.), végül pedig Visconti (Mus. Pio-Clement. II. kötet, 89—92 l.) határozottan Ariadnét ismeri fel bennük, amint Théseus eltávozása miatti fájdalmában végül álomba merült. — Bármily gyakran megtévesztőek voltak is az ilyen vonatkozások, s bármennyire kicsinyesnek látszik az éleselméjűségnek az a módja, mely ilyen jelentéktelen külsőségekből indul ki, ez a vizsgá-

lati mód és kritika mégis szükséges, mert az alak közelebbi meghatározottságát gyakran csak ezen az úton lehet kideríteni. De itt is felmerül az a nehézség, hogy miként az alak, úgy az attribútumok sem engednek mindig csupán egy istenre következtetni, hanem több istennek közös attribútumai. Például a mérlegserpenyő nemcsak Jupiter, Apollón, Mercurius, Aesculapius, hanem Ceres és Hygieia mellett is látható; a gabonakalász szintén több női istenség attribútuma; liliom található Juno, Venus és a Remény istennőjének kezében; s még a villám sem csak Zeusé, hanem Pallasé is; viszont ő sem egyedül viseli az égiszt, hanem vele együtt Zeus, Juno és Apollón (Winckelmann, II. köt. 491. l.). Az egyéni isteneknek közös, határozatlanabb, általános jelentésből való eredete is magával hoz régi szimbólumokat, amelyek az isteneknek ehhez az általánosabb és ezáltal közös természetéhez tartoztak.

β) Egyéb járulékok, fegyverek, edények, lovak stb. inkább olyan műveken kapnak helyet, amelyek már kilépnek az istenek egyszerű nyugalmából és cselekvéseket, csoportokat és alaksorokat ábrázolnak, ahogyan ez előfordulhat domborműveken, s ennélfogva nagyobb mértékben felhasználhatnak külsőleg változatos megjelöléseket és utalásokat is. Fogadalmi ajándékokon is, amelyek legkülönfélébb műalkotások, kiváltképp szobrok voltak, az olimpiai győztesek szobrain, különösen pedig érmeken és vésett köveken a görög találékonyság gazdag, alkotó szellemességének nagy működési tere volt szimbolikus és egyéb vonatkozások alkalmazására, pl. a város helyi fekvésével kapcsolatban stb

γ) A külvilágból mármost mélyebben az istenek egyéniségébe mentek át azok az ismertetőjelek, amelyek magához a meghatározott istenalakhoz tartoznak és ennek kiegészítő részét alkotják. Ide számítható a ruházat, a fegyverzet, a haiék, a dísz stb. specifikus jellege. Ezekre vonatkozóan azonban közelebbi magyarázatul megelégszem néhány Winckelmannból vett idézettel, aki rendkívül éleselméjű volt az ilyen különbségek felfogásában. A különös istenek közül Zeus kiváltképp a haj omlása révén ismerhető fel, úgyhogy Winckelmann kijelenti (IV. köt. 5. k. 1. fej. 29. §.): egy fejről már homlokfürtjei és szakálla alapján megállapítható, hogy Jupiter-fő, még akkor is, ha más adatunk nincsen. »A homlokon — mondja Winckelmann (i. h. 31. §.) — a haj felfelé emelkedik, s különböző részei, szűk ívvé kunkorodva, ismét aláhullanak.« S a hajnak ez az ábrázo-

lásmódja annyira általános volt, hogy még Zeus fiainál és unokáinál is megtartották. Így pl. ebben a tekintetben Jupiter fejét alig lehet megkülönböztetni Aesculapiusétól; ez utóbbinak viszont más a szakálla, különösen pedig bajusza; ez inkább ívben fekszik, míg Jupiternél »egyszerre a szájszögletek köré csavarodik és összekeveredik az állszakállal«. Winckelmann a Villa Mediciben, később Firenzében látható Neptunus-szobor szép fejét is meg tudja különböztetni a Jupiter-főktől a göndörebb szakáll, a vastagabb bajusz, meg a fürtösebb haj révén. Pallas, egészen eltérően Dianától, hosszan hordja haját a fej alatt összekötve és azután a szalag alatt fürtökben soronként lelógatva, Diana ezzel szemben minden oldalról felfelé fésülten és a fejbúbon csomóba kötve. Ceres haját a hátsó rész kivételével az istennő ruhája fedi. Ceres emellett, miként Juno, a füzéren kívül egy diadémot visel, »amely előtt a haj«, mint Winckelmann megjegyzi (IV. 5. 2. 10. §.), »bájos összekuszáltságban szétszóródva emelkedik fel, úgyhogy ez talán lányának, Persephonénak elrablása miatt érzett szomorúságára akar utalni.« — Ugyanaz az egyéniség kifejeződik más külsőségek által is; Pallas pl. sisakjáról és ennek meghatározott alakjáról, ruházatának jellegéről stb. ismerhető fel.

b) Az igazán eleven egyéniség azonban, mivel a szobrászatban a szabad, szép testalkat által kell kifejeződnie, nem nyilatkozhatik meg pusztán ilyen járulékokban, mint amilyenek az attributumok, a haj növése, a fegyverzet és egyéb szerszámok, a buzogány, a háromágú szigony, a véka stb., hanem bele kell hatolnia mind magába az alakba, mind az alak kifejezésébe. Az ilyen egyénítésben mármost a görög művészek annál finomabbak és alkotóbbak voltak, mert az istenalakoknak épp lényegileg azonos szubsztanciális alapjuk volt, amelyből — anélkül, hogy elszakadnának tőle — a jellemző egyéniséget úgy kellett kidolgozni, hogy ez az alap teljességgel eleven és jelenvaló maradjon benne. Kiváltképp a legjobb antik szobrokban csodálhatjuk azt a finom figyelmet, amellyel a művészek arra ügyeltek, hogy az alak és a kifejezés legkisebb jellemvonásait is összhangba hozzák az egésszel; oly figyelem ez, amelyből egymagából fakad azután maga ez a harmónia.

Ha tovább kérdezősködünk olyan általános fő különbségek után, amelyek mint a testformák és kifejezésük határozottabb elkülönbözödésének legközelebbi alapjai érvényesülhetnek, akkor

a) az első a különbség a gyermeki és ifjúi alakok és egy idősebb kor alakjai között. A valódi eszmény, mondottam már előbb, kifejezi az alak minden vonását, minden legkisebb részét és mindenképp elkerüli mind az egyenesvonalút, amely oly egyszerűen húzódik, az elvont sík felületeket, mind a kör alakút, az értelemszerű kerekséget; ezzel szemben a legszebb kidolgozású benne a vonalak és formák eleven sokfélesége, s átmeneteiknek összekötő árnyalása. A gyermek- és az ifjúkorban szinte észrevétlenül egymásba folynak a formák határai, mégpedig oly szelíden folynak egybe, hogy — mint Winckelmann mondja (VII. 78. l.) — a szelektől nem háborgatott tenger tükréhez hasonlíthatjuk őket, mely állandó mozgásban van ugyan, mégis azt mondjuk róla, hogy csendes. Előrehaladottabb korban viszont a különbségek markánsabban lépnek fel, s határozottabb jellegzetességgé való kidolgozást kívánnak. Remek férfialakok azért tetszenek jobban mindjárt első pillantásra, mert minden kifejezőbb, s ennélfogva annál hamarabb megtanuljuk csodálni a művész tudását, bölcsességét és ügyességét. Mert lágyságuk és a különbségek kisebb száma következtében az ifjú alakok könnyebbeknek látszanak. Valójában azonban ennek éppen az ellenkezője igaz. Minthogy ugyanis »részeik alakja a serdülés és a bevégzettség között mintegy meghatározatlan marad« (Winckelmann, VII. 80. l.), azért az ízületeket, csontokat, inakat, izmokat lágyabban és gyengédebben ugyan, de mégiscsak jelezni kell. A régi művészet éppen abban ünnepli diadalát, hogy a leggyengédebb alakokon is mindenkor az összes részek és meghatározott szervezetük a kiemelkedéseknek és bemélyedéseknek szinte jelentéktelen árnyalataiban olymódon vehetők észre, hogy egy művész tudása és virtuozitása csak a komolyan kutató, figyelmes szemlélő előtt tárul fel igazán. Ha pl. egy gyengéd férfialakon, mint amilyen az ifjú Apollón, nem volna tökéletes, bár félig elrejtett tudással valóságosan és alaposan megadva az emberi test egész szerkezete, akkor a testrészek gömbölyűeknek és telteknek látszanának ugyan, de egyúttal petyhüdteknek, kifejezés és változatosság nélkülieknek is, úgyhogy az egész aligha szerezne örömöt. — Az ifjú testek és a haladottabb korú férfi teste közötti különbség egyik legfeltűnőbb példájaként említhetjük a fiúk és az atya alakját a Laokoón-csoportban .

Egészben véve azonban a görögök az ifjúkort részesítették előnyben isteneszményeik szobrászati ábrázolásában s még Ju-

piter vagy Neptunus-fejeken és szobrokon sem jelzik az aggkort.

β) Egy második fontosabb különbség a *nemre* vonatkozik, amelyben az alakot ábrázolják, a férfi és női formák különbségére. A női formákról általánosságban ugyanazt mondhatjuk, amit már a korábbi ifjabb korról mondottam röviden az idősebb korral szemben. A női formák gyengédebbek, lágyabbak, az inak és az izmok nem hiányozhatnak ugyan, de kevésbé vannak jelezve, az átmenetek folyamatosabbak, enyhébbek, de a kifejezés különbözőségénél fogva a csendes komolyságtól, a szigorúbb hatalomtól és fenségtől a kecsesség legfinomabb bájáig és gráciájáig rendkívül árnyalatosak és változatosak. A formáknak ugyanez a gazdagsága megvan a férfialakokon is, de náluk még hozzájárul ehhez a kidolgozott testi erő és a bátorság kifejezése. Az élvezet derűje azonban közös valamennyiükben, olyan vidámság és boldog közömbösség, amely túl van minden különösségen, egybekötve egyúttal a bánat csendes vonásával, ama könnyes mosollyal, amely nem lesz se mosollyá, se könnyé.

A férfi- és a női jelleg között azonban itt nem húzható mindvégig merev határ, mert Bakchos és Apollón fiatalosabb istenalakjai gyakran a női formák gyengédségét és lágyságát, még a női szervezet egyes vonásait is mutatják, sőt Héraklésnek is vannak olyan ábrázolásai, amelyekben oly szűzies alakban jelenik meg, hogy összetévesztették szerelmesével, Ioléval. Nemcsak ezt az átmenetet, hanem még a férfi- és női formák összekapcsolódását is azután kifejezetten a hermafroditákban ábrázolták a régiek.

γ) Végül *harmadszor* azokat a fő különbségeket kutatjuk, amelyek azáltal kerülnek a szoboralakba, hogy ez ama meghatározott körök egyikéhez tartozik, amelyek a szobrászatnak megfelelő eszményi világnézet tartalmát alkotják.

Azok a szerves formák, amelyeket a szobrászat egyáltalában felhasználhat plasztikájában, egyfelől az emberi, másfelől az állati test formái. Az *állatit* illetően már láttuk, hogy a szigorúbb művészet magaslatán csak attributumként léphet az istenalak mellé, ahogyan például a vadászó Diana mellett szarvasgímet látunk, Zeus mellett pedig sast. Ugyanígy idetartoznak a párduc, a griffek és hasonló alakulatok. A tulajdonképpeni attributumokon kívül azonban részben az emberivel összekeveredve, részben önállóan is érvényesülnek az állati

formák. De az ilyen ábrázolások köre korlátozott. A kecskebakformákon kívül kiváltképp a paripa az, amely szépségénél és tüzes elevenségénél fogva bejut a plasztikai művészetbe, akár az emberi testtel egyesülve, akár teljes, szabad alakjában. A ló ugyanis általában már közeli kapcsolatban van az emberi hősiesség és heroikus szépség bátorságával, vitézségével és ügyességével, míg más állatok, mint pl. az oroszlán, amelyet Héraklés, a vadkan, amelyet Meleagros elejt, maguknak e heroikus tetteknek objektumai, s ennélfogva nekik is joguk van belépni az ábrázolás körébe, ha az szoborcsoportokká és domborműveken mozgalmasabb helyzetekké és cselekvésekké szélesedik.

Az *emberi* viszont, amennyiben formában és kifejezésben tiszta eszményként fogják fel, a megfelelő alak az isteni számára. Mivel az isteni még az érzékihez van kötve, nem képes *egy* isten egyszerű egységévé összefoglalódni, hanem csak az isteni alakok *köre* által fejeződhetik ki. Megfordítva azonban éppígy az emberi, mind tartalmánál fogva, mind kifejezése szerint megáll az emberi egyéniségnek mint ilyennek területén, habár az emberi egyéniség másrészt rokonságba kerül és egyesül hol az istenivel, hol az állatival.

Ezáltal a szobrászat a következő területeket kapja, amelyekről tartalmát veheti a megformálásra. Mint lényeges központot már többízben a *különös istenek* körét neveztem meg. A különös istenek főként abban különböznek az emberektől, hogy amint kifejezésük tekintetében a gond és a vészes szenvedély végességén túl a boldog csend és az örök ifjúság élvezetében jelennek meg, úgy a testformák is nemcsak megtisztultak az emberinek véges különlegességétől, hanem anélkül, hogy veszítenének elevenségükből, le is hántják magukról mindazt, ami az érzéki-elevennek ínségére és szegényességére utal. Érdekes tárgy pl. az, hogy az anya szoptatja gyermekét; a görög istennőket azonban mindig gyermektelenül ábrázolják. Juno a mítosz szerint eldobja magától az ifjú Héraklést, s így hozza létre a tejutat; Zeus méltóságteljes hitvese mellé egy fiút adni: ez túlságosan alacsony volt az antik szemléletnek. Még Aphrodité sem anyaként jelenik meg a szobrászatban; Amor a környezetéhez tartozik ugyan, de nem a gyermek viszonyában. Hasonlóképpen Jupiter is kecskét kap dajkául, Romulust és Remust pedig nőstényfarkas szoptatja. Az egyiptomi és hindu képek között ellenben még sok olyan van,

amelyeken istenek istennőktől kapják az anyatejet. A görög istennőknél túlnyomó a szűzies alak, amely a legkevésbé sem mutatja a nő természetes rendeltetését.

Ez lényeges ellentét a klasszikus és a romantikus művészet között; az utóbbinak egyik főtárgya az anyai szeretet. Az istenektől mint olyanoktól azután áttér a szobrászat a héroszokra és azokra az alakokra, amelyek, mint a kentaurok, faunok és szatíralakok, emberek és állatok keverékei.

A *héroszokat* csak nagyon finom különbségek határolják el az istenektől s emelik a pusztán emberi és ennek közönséges létezése fölé. Egy kyrénei érmén látható Battusról pl. ezt mondja Winckelmann (IV. 105. l.): »A gyengédebb öröm egyetlen pillantásával Bakchost ábrázolhatna, az isteni nagyság egyetlen vonásával Apollónt.« De itt, ahol az akarat és a testi erő hatalmának szemléltetéséről van szó, az emberi formák, különösen bizonyos részeken, megnőnek, az izmokba gyors hatást és mozdulatot helyeztek a művészek, s heves cselekedetekben mozgásba hozták a természet minden rúgóját. Mivel azonban ugyanannak a hősnek egész sor különböző, sőt ellentétes állapota fordul elő, azért itt is újra a férfitest formái gyakran közelednek a női test formáihoz. Így látjuk ezt pl. Achilleusnál, amikor először jelenik meg Lykomédés leányai között. Itt nem abban a hősi erőben lép fel, amelyet Trója előtt kifejt, hanem női ruhában és bájos alakban jelenik meg, amely csaknem kétségessé teszi nemét. Héraklést sem mindig abban a komolyságban és erőben ábrázolták, amellyel ama fáradságos munkákat elvégezte, hanem úgy is, amint Omphalénak szolgál, valamint az istenülés nyugalmában, általában a legkülönfélébb helyzetekben is. Más vonatkozásokban ismét a héroszok gyakran a legnagyobb rokonságot mutatják maguknak az isteneknek alakjával, Achilleus pl. Marsszal, s ennélfogva a legalaposabb tanulmányra van szükség, hogy csupán a jellemzésből, minden további attributum nélkül, mindjárt felismerjék egy szobor határozott jelentését. Mégis gyakorlott műértők még egyes töredékekből is tudnak mindjárt az egész alak jellemére és formájára következtetni, s ki tudják egészíteni a hiányzót; ebből ismét megtanuljuk csodálni az egyénítés finom érzékét és következetességét a görög művészetben: ennek mesterei értettek ahhoz, hogy a legkisebb részt is az egész alak jellemének megfelelően tartsák és dolgozzák ki.

Ami a *szatírokat* és a *faunokat* illeti, az ő körükbe tevődött át mindaz, ami az istenek fennkölt eszményeiből kizárva marad: emberi szükséglet, életvidámság, érzéki gyönyör, a vágy kielégítése s több efféle. De a régiek kiváltképp a fiatal szatírokat és faunokat többnyire az alaknak olyan szépségében ábrázolják, hogy — mint Winckelmann mondja (IV. 78. l.) — »minden egyes ilyen alakot, a fejet kivéve, egy Apollónnal lehetne összetéveszteni, különösen azzal, amelyet gyíkölőnek neveznek«. A faunok és szatírok feje a hegyes fül, a borzas haj és a kis szarvacskák révén ismerhető fel.

Egy *második* kör az *emberi mint olyan*. Ide tartozik kiváltképp a szép emberi alak, ahogyan a harci játékokon mutatkozik kidolgozott erejében és ügyességében; ezért birkózók, diszkoszvetők stb. a szobrászat egyik fő tárgya. Az ilyen alkotásokban azután a szobrászat már az arcképszerűhöz közeledik, de a régiek még mindig meg tudták őrizni a szobrászat elvét, ahogyan megismertük, még ott is, ahol valóságos egyéneket ábrázoltak.

Végül az *utolsó* terület, amelyet megragad a szobrászat, az *állatalakoknak* mint olyanoknak ábrázolása, különösen oroszlánoknak, kutyáknak stb. Ezen a területen is tudták a régiek érvényesíteni a szobrászat elvét, az alak szubsztanciális mozzanatának felfogását és egyéni megelevenítését, s ebben olyan tökéletességet értek el, hogy például Myrón tehene híresebb lett még a többi műveinél is. Goethe a *Kunst und Altertum*ban (II. köt. 1. füzet) nagyon kedvesen írta azt le, s kiváltképp arra hívta fel a figyelmet, hogy — mint már fentebb láttuk — az olyan állati funkció, mint a szoptatás, itt csak az állati élet területén fordul elő. Félretolja a költők minden ötletét régi epigrammákban, s mélyértelműen csupán ama koncepció naivitását szemléli, amelyből a legmeghittebb kép származik.

c) E fejezet befejezéseképpen most néhány közelebbi vonást kell még említenünk az *egyes* egyénekről, főként az istenek ábrázolásával kapcsolatban, mert az imént jelzett különbségeket az egyes egyének jellemévé és elevenségévé dolgozzák ki.

α) Mint általában, úgy a szobrászat szellemi isteneire vonatkozóan is lehetne ugyan érvényesíteni azt a gondolatot, hogy a szellemiség tulajdonképpen megszabadulás az egyéniségtől, s így az eszmények is, minél eszményibbek és nagyszerűbbek, annál kevésbé különböztethetők meg egymástól mint egyének. De a szobrászatnak a görögök által olyan csodálatra méltóan

megoldott feladata ebben a tekintetben épp az volt, hogy az isteneknek, általánosságuk és eszményiségük ellenére, mégis megőrizték egyéniségét és megkülönböztethetőségét, bármennyire jelentkezik is persze bizonyos körökben a törekvés a merev határok megszüntetésére és a különös formáknak átmenetükben is ábrázolására. Ha továbbá úgy fogjuk fel az egyéniséget, hogy bizonyos istenségekre meghatározott, mintegy arcképszerű vonások jellemzőek voltak, akkor ezáltal látszólag egy merev típus lép az eleven alkotás helyébe, s ez árt a művészetnek. Ez azonban ugyancsak nem áll. Ellenkezőleg, annál finomabb volt az egyénitésben és elevenségben való találékonyság, minél inkább egy szubsztanciális típus szolgált ennek alapul.

β) Ami továbbá magukat az egyes isteneket illeti, közel eső az a felfogás, hogy mindazon eszmények felett *egy* egyén áll mint uralkodójuk. Ilyen méltóságot és fenséget *Zeus* alakjának és kifejezésének adott mindenekelőtt Pheidias: de ábrázolják az istenek és emberek atyját egyúttal derűs, jóakaratú pillantással, trónoló szelídségben, férfikorban, nem ifjúi telt arccal, anélkül azonban, hogy megfordítva a formának valamilyen merevségét vagy az aggkor gyengeségének jelzését súrolná. Alakban és kifejezésben a legrokonabbak Jupiterrel fivérei, *Neptunus* és *Plutón;* érdekes szobraik pl. Drezdában minden sajátszerűségük mellett mégis különböző jellegűek: Zeus fenségesen szelíd, Neptunus vadabb, Plutón, aki azonos az egyiptomiak Serapisával, komorabb, borúsabb.

Lényegesebben különböznek Jupitertől *Bakchos* és *Apollón, Mars* és *Mercurius;* amazokat a formák fiatalosabb szépségében és gyengédségében ábrázolják, emezeket férfiasabbaknak, bár szakálltalanoknak, Mercuriust izmosabbnak és karcsúbbnak, különösen finom arcvonásokkal; Marsot nem valami Heraklés módjára az izmok és a többi forma erejében, hanem ifjú szép hősnek, eszményi testalkattal.

Az istennők közül csak Junót, Pallast, Dianát és Venust említem.

Ahogyan a férfiistenségek között Zeus, úgy a női istenségek között alakjában és ennek kifejezésében Juno a legfenségesebb; a nagy, kereken ívelt szem büszke és parancsoló, ugyanígy a száj is, amely nyomban felismerhetővé teszi az istennőt, különösen profilból nézve. Egészben véve egy »királynő« benyomását kelti, »aki uralkodni akar, akit tisztelni kell, akinek szeretetet kell ébresztenie.« (Winckelmann, IV. 116. l.)

Pallas viszont szigorúbb szűzességet és szemérmességet fejez ki; gyengédség, szerelem és mindenféle női gyengeség távol áll tőle; szeme kevésbé nyílt, mint Junóé, mérsékelten ívelt és csendes tűnődésben kissé lesüti, miként fejét is lehajtja kissé, s nem szegi büszkén a magasba, mint Zeus hitvese, habár sisak fedi.

Az alak hasonló szűzességében ábrázolják *Dianát*, de bájosabbnak, könnyedébbnek, karcsúbbnak, noha bájosságának magabiztossága és öröme nélkül. Nem nyugodt szemlélődésben áll előttünk, hanem többnyire járva, előre nyomulva képzelik el, egyenesen a távolba néző szemmel.

Venus végül, a szépségnek mint olyannak istennője, a grácziák és a hórák mellett az egyetlen istennő, akit a görögök ruhátlanul ábrázoltak, bár nem mindegyik művész. Az ő meztelensége teljes mértékben jogos, mivel elsősorban az érzéki szépséget és ennek diadalát, általában a bájt, a kellemet, a gyengédséget fejezi ki, amelyet a szellem mérsékel és felemel. Szeme még ott is, ahol az istennő komolyabb és fenségesebb, kisebb, mint Pallasé és Junóé, de nem hosszát tekintve, hanem mert keskenyebb az alsó szemhéjnak némi felemelése következtében, s ez a legszebben fejezi ki a kacérkodó epedést. Kifejezésben azonban, csakúgy, mint alakban, különböző; hol komolyabb, hatalmasabb, hol kecsesebb és gyengédebb, hol érettebb korú, hol fiatalabb. Winckelmann pl. (IV. 112. l.) a medici Venust rózsához hasonlítja, amely a szép hajnalpír után kinyílik napfelkeltekor. Az égi Venust ellenben egy diadémmal jellemezték, amely Junóéhoz hasonlít, s amelyet *Venus victrix* is hord.

γ) Ennek a plasztikus egyéniségnek leleménye, amelynek egész kifejezését teljességgel a puszta forma absztrakciója adja, a felülmúlhatatlan tökéletességnek ebben a mértékében csak a görögöknél volt otthonos és magában a vallásban gyökerezik. Szellemibb vallás megelégedhetik belső szemlélődéssel és áhítattal, úgyhogy szobormüvek inkább csak felesleges fényűzés volnának számára; az olyan érzékileg szemlélődő vallásnak azonban, mint a görög, mindig újat kell alkotnia, mivel számára ez a művészi alkotás és kitalálás maga is vallásos tevékenység és kielégülés, a nép számára pedig az ilyen művek szemlélete nem puszta szemlélődés, hanem maga is hozzátartozik a valláshoz és az élethez. Egyáltalán a görögök mindent a nyilvánosság és az általánosság számára tettek, amelyben mindenki megtalálta a maga élvezetét, büszkeségét, becsületét. Eb-

ben a nyilvánosságban mármost a görögök művészete nem puszta dísz, hanem eleven, szükségszerű módon kielégítendő szükséglet, olyformán, mint fénykorában a festészet a velenceieknél. Csakis ebből tudjuk megmagyarázni, hogyan lehetséges, a szobrászat nehézsége ellenére, a szoborműveknek ez a roppant tömege, valóságos erdői mindennemű szobroknak, amelyek ezrével, kétezrével voltak *egyetlen* városban, Elisben, Athénben, Korinthosban, sőt minden kisebb városban is, s éppígy Nagygörögországban és a szigeteken is nagyszámban voltak találhatók.

AZ ÁBRÁZOLÁS KÜLÖNBÖZŐ MÓDJAI: KÜLÖNBÖZŐ ANYAGOK; A SZOBRÁSZAT FEJLŐDÉSÉNEK FOKAI

Vizsgálódásainkban eddig elsősorban azokat az *általános* meghatározásokat kellett felkutatnunk, amelyekből kifejthettük a szobrászat legalkalmasabb tartalmát és az ennek megfelelő formát. Azt találtuk, hogy ez a tartalom a klasszikus eszmény, úgyhogy *másodszor* azt kellett megállapítanunk, mi módon lehet a szobrászatot a különös művészetek sorában a legmegfelelőbb az eszmény alakítására. Mivel mármost az eszményt lényegében csak mint *egyéniséget* kell felfogni, azért nemcsak a belső művészi szemlélet tárul szét eszményi alakok körévé, hanem a külső ábrázolásmód és a tényleges műalkotásokká való kidolgozás is a szobrászat *különös fajtáira* oszlik szét.

Ebben a tekintetben azonban még a következő szempontokat kell megbeszélnünk:

Először azt az ábrázolásmódot, amely, amennyiben hozzákezd a valóságos kidolgozáshoz, vagy egyes szobrokat, vagy szoborcsoportokat alkot, mígnem végül a domborműben már átmenetet alkot a festészet elvéhez.

Másodszor a külső anyagot, amelyben megvalósulnak ezek a különbségek.

Harmadszor a történeti fejlődésfokokat a különböző fajtákban és anyagokban megvalósított műalkotásokon belül.

1. Az egyes szobor, a szoborcsoport és a domború

Ahogyan az építészetben lényeges különbséget tettünk az önálló és a célt szolgáló építőművészet között, úgy most is hasonló különbséget állapíthatunk meg az olyan szobormüvek között, amelyek önállóan magukban állnak, s az olyanok között, amelyek inkább csak architektonikus terek díszítésére szolgálnak. Az előbbiek számára a környezet nem más, mint ugyancsak a művészet által elkészített helyiségek, míg az utóbbiak-

nál a lényeges a kapcsolat azzal az épülettel, amelynek díszéül szolgálnak, s a szoborműnek nemcsak formáját, hanem legnagyobbrészt tartalmát is meghatározza. Nagyjában és egészében azt mondhatjuk ebből a szempontból, hogy az egyes szobrok önmagukért állnak, a szoborcsoportok ellenben és még inkább a domborművek kezdik feladni ezt az önállóságot, s az építészet a saját céljaira használja fel őket.

a) Ami az egyes szobrot illeti, eredeti feladata a szobrászat valódi feladata általában, templomi képek készítése; a templom csarnokában állították fel őket, s az egész környezet összefüggésben van velük.

α) Itt a szobrászat megmarad legmegfelelőbb tisztaságában: az istenalakot minden különös helyzeten kívül, szép, egyszerű, tétlen nyugalomban ábrázolja, vagy legalább is szabadon, háborítatlanul, határozott cselekvés és bonyodalom nélkül, természetes helyzetekben, mint már többízben leírtam.

β) Az alak legelső kilépése ebből a szigorúbb fenségből vagy boldog elmerültségből abban van, hogy az egész testhelyzet bizonyos mozgás kezdetét vagy végét jelzi, anélkül, hogy ez megzavarná az isteni nyugalmat, vagy konfliktusban és harcban ábrázolná az alakot. Ilyen jellegű a híres medici Venus és a belvederei Apollón. Lessing és Winckelmann korában korlátlan csodálattal adóztak e szobroknak, mint a művészet legmagasabbrendű eszményeinek; azóta, hogy megismerkedtünk mélyebb kifejezésű, elevenebben és alaposabban kidolgozott formájú műalkotásokkal, e művek értéke valamivel lejjebb szállt, s egy későbbi korba helyezik őket, amikor a kidolgozás simasága már a tetszetőst és kellemest tartotta szem előtt s nem tartott ki többé a valódi szigorú stílus mellett. Sőt egy angol utazó (Morn. Chron. 1825. júl. 26.) a belvederei Apollónt éppenséggel színpadias piperkőcnek (a theatrical coxcomb) nevezi, Venusnak pedig nagy szelídséget, édességet, szimmetriát és félénk grácziát tulajdonit ugyan, de csak hibátlan szellemtelenséget, negatív tökéletességet és a good deal of insipidity (egy jó adag laposságot). A kimozdulást ama szigorúbb csendből és szentségből általában így kell felfognunk. A szobrászat természetesen a fennkölt komolyság művészete; mivel azonban az istenek nem absztrakciók, hanem egyéni alakok, azért fennkölt komolyságuk éppúgy magával hozza az abszolút derűt s ezáltal a kisugárzást a valóságosra és végesre, amelyben az istenek derűje nem az ilyen véges tartalomban való elmerültség érzését fejezi ki, ha-

nem a kibékülés, a szellemi szabadság és az önmagánál való lét érzését.

γ) Ezért a görög művészet beletorkollott a görög szellem egész derűjébe, s tetszését, örömét, foglalkozását lelte végtelenül sok, rendkívül örvendetes helyzetben. Mert miután kiemelkedett egyszer az ábrázolás merevebb absztrakcióiból és felküzdötte magát amaz eleven egyéniség nagyrabecsüléséhez, amely mindent egyesít magában, megszerette az elevent és derűt, s a művészek most átadták magukat a legváltozatosabb ábrázolásoknak; ezek azonban nem kalandoznak el a kínosnak, hátborzongatónak, hóbortosnak és gyötrőnek területére, hanem megmaradnak az ártatlan emberiesség határain belül. Ebből a szempontból a régiek sok nagyon kiváló szoborművet nyújtottak. A tréfás, de egészen tiszta, derűs természetű sokféle mitológiai tárgy közül itt csak Amor játékait említem, amelyek már jobban közelednek a közönséges emberiességhez, valamint másokat, amelyekben az ábrázolás elevensége a fő érdek, s az ilyen tárgyak megragadása és a velük való foglalkozás maga a derű és ártatlanság. Ebben a körben Polykleitos Kockavetőjét és Lándzsavivőjét éppúgy nagyrabecsülték, mint argosi Héráját; éppoly nagy hírnévnek örvendett Myrón Diszkoszvetője és Futója; kedves és sokat magasztalt továbbá a Tövishúzó ülő fiúalakja, s más, hasonló tartalmú ábrázolásokat is nagy számban, részben névszerint ismerünk. A természettől ellesett mozzanatok ezek, amelyek gyorsan tovatünnek, de itt a művésztől megrögzítve jelennek meg.

b) A kifelé való irányulásnak ilyen kezdeteitől azután a szobrászat áttér mozgalmasabb helyzetek, összeütközések és cselekvések ábrázolására, s ezáltal *szoborcsoportokra*. Mert a határozottabb cselekvéssel megjelenik a konkrétabb elevenség, amely ellentétekké, reagálásokká és ezzel több alak lényeges kapcsolatává és összefonódásává szélesedik.

a) A legelső azonban itt is a puszta nyugodt egymásmellé-állítások, mint pl. az a két kolosszális lófékező, amely Rómában a Monte Cavallón áll, s amelyet mint Castort és Polluxot értelmeznek. Az egyik szobrot Pheidiasnak, a másikat Praxitelésnek tulajdonítják, de komoly bizonyíték nélkül, habár a koncepció kiválósága, egyszersmind a kidolgozás finom alaposssága igazol ilyen súlyos neveket. Ezek csak szabad csoportok, amelyek még nem fejeznek ki tulajdonképpeni cselekvést vagy annak következményét, s egészen alkalmasak szobrá-

szati ábrázolásra és nyilvános kiállításra a Parthenón előtt, ahol állítólag eredetileg állottak.

β) Másodszor azonban a szobrászat a szoborcsoport terén is továbbmegy olyan helyzetek ábrázolásához, amelyeknek tartalma összeütközések, ellenséges cselekvések, fájdalom stb. Itt ismét dícsérhetjük a görögök helyes műérzékét, mert ilyen szoborcsoportokat nem önállóan magukban állít fel, hanem mivel bennük a szobrászat kezd kilépni sajátszerű s ezért önálló területéről, közelebbi kapcsolatba hozta őket az építészettel, úgyhogy architektonikus terek díszítésére szolgáltak. A templomkép mint egyes szobor harc nélküli nyugalomban és szentségben a belső cellákban állt, amely e szobormű kedvéért létezett; a külső orommező ellenben szoborcsoportokkal volt díszítve, amelyek az isten meghatározott cselekvéseit ábrázolták, s amelyeket ezért mozgalmasabb elevenséggé volt szabad kidolgozni. Ilyen jellegű a Niobidák híres csoportja. Az elrendezésnek általános formáját megadja itt a tér, amelynek szánva volt. A fő alak a középen állott s a legnagyobb, legszembetűnőbb alak lehetett, a többieknek az oromzat hegyesszögei irányában más helyzetekre volt szükségük, egészen a fekvésig.

Egyéb ismert művek közül még csak a Laokoón-csoportot említem. Negyven-ötven évvel ezelőtt sok vizsgálódás és terjengős megbeszélés tárgya volt. Különösen fontos körülménynek tekintették, vajon Vergilius a szobormű nyomán írta-e le ezt a jelenetet, vagy a művész a vergiliusi leírás nyomán alkotta-e meg művét, továbbá, vajon sikolt-e Laokoón, s egyáltalán helyénvaló-e, ha a szobrászatban sikolyt akarnak kifejezni, s több efféle. Ilyen pszichológiai fontoskodásokkal bajlódtak azelőtt, mert nem érvényesült még a winckelmanni kezdeményezés és a helyes műérzék, és szobatudósok különben is hajlamosabbak az ilyen fejtegetésekre, mivel gyakran egyrészt nincs alkalmuk valóságos műalkotásokat látni, másrészt hiányzik a képességük, hogy ezeket a szemléletben felfogják. A leglényegesebb, amit tekintetbe kell vennünk e szoborcsoporttal kapcsolatban, az, hogy a test nagy fájdalma, nagy igazsága, görcsös összehúzódása, minden izom ellenszegülése ellenére mégis megmaradt a szépség nemessége és egyáltalán nem vált fintorrá, eltorzulássá és vonaglássá. Emellett azonban kétségtelen, hogy az egész mű a tárgy szelleménél, az elrendezés mesterkéltségénél, a testhelyzet megértésénél és a kidolgozás jellegénél fogva egy későbbi korszakba tartozik, amely már azon van.

hogy az egyszerű szépséget és elevenséget meghaladja az emberi test alkatára és izomzatára vonatkozó ismeretek keresett fitogtatásával, s igyekszik a kidolgozásnak túlságosan kifinomult kecsességével tetszeni. Itt már megtörtént a lépés a művészet elfogulatlanságától és nagyságától a modorossághoz.

γ) Szoborműveket mármost a legkülönbözőbb helyeken lehet felállítani, oszlopcsarnokok bejárata előtt, előtereken, lépcsőkarfákon, fülkékben stb., s éppen a helynek e sokfélesége és amaz építészeti rendeltetés szerint, amely a maga részéről ismét sokféle kapcsolatban van emberi állapotokkal és viszonyokkal, végtelenül változatos a műalkotások tartalma és tárgya, s ez a szoborcsoportokban még közelebb juthat az emberihez. Az azonban mindig fonákul hat, ha az ilyen mozgalmasabb, sokalakú csoportokat, még ha nem is összeütközés a tárgyuk, háttér nélkül, az épületek csúcsára, a szabad levegőbe állítják. Az égbolt ugyanis hol szürke, hol kék és vakítóan fényes, úgyhogy az alakok körvonalait nem lehet tisztán látni. Ezek a körvonalak, ez a sziluett azonban különösen fontos, mivel ez a tulajdonképpeni fődolog, amelyet felismerünk, s a többit is egyedül ez teszi érthetővé. Mert az ilyen szoborcsoportban az alakok egyes részei gyakran más részek előtt állnak, pl. a karok a test előtt, vagy az alak egyik lába a másik előtt. Már ezáltal a távolból az ilyen részek körvonalai határozatlanokká és érthetetlenekké válnak, vagy legalább is sokkal kevésbé lesznek világosak, mint azoknak a részeknek körvonalai, amelyek teljesen szabadon állanak. Képzeljünk el csak papírra rajzolva egy szoborcsoportot, úgyhogy egy alak egyes részei határozottan és élesen kirajzolódnak, más részei ellenben csak zavarosan és határozatlanul vannak jelezve. Ugyanilyen hatást tesz az olyan szobor, vagy méginkább olyan szoborcsoport, amelynek nincs más háttere, mint a levegő; ekkor csupán éles körvonalú sziluettet látunk, amelyen belül csak gyengébb jelzések ismerhetők fel.

Ez az oka annak, hogy Berlinben a brandenburgi kapun elhelyezett Victoria nemcsak egyszerűsége és nyugalma miatt szép hatású, hanem az egyes alakok is pontosan felismerhetők. A lovak egymástól távol állanak, anélkül, hogy elfednék egymást, s éppígy a Victoria alakja is eléggé kimagaslik fölöttük. Ezzel szemben kevésbé jól fest a berlini színházon Tieck Apollónja griffektől vont kocsiján, bármilyen művészies is különben az egész koncepció és kidolgozás. Egy barátom jóvoltából lát-

tam az alakokat a műhelyben; nagyszerű hatást várhattunk; most azonban, hogy a magasban állanak, az egyik alak körvonalaiból mindig túlsok esik a másikra, amely most e körvonalak háttere, s így kevésbé van szabad, világos sziluettjük, mert valamennyi alakból hiányzik az egyszerűség. A griffek rövidebb lábuk miatt különben sem állnak olyan magasan és olyan szabadon, mint a lovak. s ezenkívül szárnyuk is van. Apollónnak pedig van üstöke és karjában a lírája. Mindez túlságosan sok ama helyhez képest, s csak növeli a körvonalak homályosságát.

c) Végül az utolsó ábrázolásmód, amellyel a szobrászat már jelentős lépést tesz a festészet elve felé, a *dombormű;* először a kiemelkedő dombormű, azután a féldombormű. Itt a felület a feltétel, úgyhogy az alakok egy és ugyanazon a síkon állanak, s az alak térbeli totalitása, amelyből a szobrászat kiindul, kezd egyre inkább eltünni. A régi dombormű azonban még nem áll annyira közel a festészethez, hogy elmenne az előterek és hátterek távlati különbségéig, hanem ragaszkodik a felülethez mint olyanhoz, anélkül, hogy a kicsinyítés művészetével térbeli különbségekbe, elő- és háttérbe állítaná a különböző tárgyakat. A legszívesebben ezért profilban ábrázolja az alakokat és ugyanazon a felületen egymás mellé állítja őket. Ilyen egyszerűség mellett azonban nem lehet nagyon bonyolult cselekvéseket tartalmul venni, hanem csak olyan cselekvéseket, amelyek már a valóságban is inkább egy és ugyanazon vonalban mennek végbe, felvonulásokat, áldozati meneteket, olympiai győztesek felvonulását s így tovább.

Mindamellett a dombormű a legnagyobb változatosságot mutatja, nemcsak a templomok frízeit és falait tölti ki és ékesíti, hanem övezi a szerszámokat, áldozati edényeket, csészéket, ivóedényeket, urnákat, lámpákat stb. is, díszít székeket és háromlábakat, s társul a rokon iparművészetekkel. Itt kiválképp a lelemény elmessége az, amely a legkülönfélébb alakulatokhoz és kombinációkhoz vezet, s már nem képes ragaszkodni az önálló szobrászat tulajdonképpeni céljához.

2. A szobrászat anyaga

Az egyéniség révén, amely a szobrászat alapelve, eljutottunk általában mind az isteni, az emberi és a természeti köreinek megkülönböztetéséhez, amelyekből a szobrászat a maga

tárgyait meríti, mind pedig az egyes szobrokban, a szoborcsoportokban és a domborművekben való ábrázolásmódok megkülönböztetéséhez; most a különbségnek ugyanezt a sokféleségét fel kell kutatnunk abban az *anyagban* is, amelyet a művész felhasználhat a maga ábrázolásaihoz. Mert a tartalomnak és a felfogásmódnak egyik és másik fajtája az érzéki anyagnak egyik vagy másik fajtájához áll közelebb, iránta titkos vonzalmat mutat és vele összhangban van.

Általános megjegyzésként csak azt említem meg itt, hogy a régiek nemcsak a leleményben voltak felülmúlhatatlanok, hanem a technikai kivitelben való bámulatos képzettségükkel és ügyességükkel is csodálatba ejtenek bennünket. A szobrászatban egyformán nehéz mind a kettő, mert ábrázolási eszközei nélkülözik azt a belső sokoldalúságot, amely a többi művészetnek rendelkezésére áll. Az építészet még szegényebb ugyan, de nem is az a feladata, hogy magát a szellemet a maga elevenségében, vagy a természeti elevent a magában szervetlen anyagban megjelenítse. Ez a kiképzett ügyesség az anyagnak teljesen tökéletes kezelésében azonban benne rejlik magának az eszménynek fogalmában, mert hiszen az eszmény elve a teljes belépés az érzékibe, a bensőnek teljes összeolvadása külső létezésével. Ugyanez az elv érvényesül ennélfogva ott is, ahol az eszmény kidolgozásra jut és megvalósul. Ebben a tekintetben nem csodálkozhatunk azon, ha azt állítják, hogy a nagy művészi ügyesség korszakaiban a művészek vagy agyagmodell nélkül dolgozták ki márványszobraikat, vagy ha volt modelljük, mégis sokkal szabadabban és elfogulatlanabbul láttak neki a munkának, »mint ahogyan ez napjainkban történik, amikor szigorú értelemben véve csak márványkópiákat nyújtanak előzőleg agyagból kidolgozott, modelleknek nevezett eredetik után« (Winckelmann művei. V. 389. l. Megjegyzés.) A régi művészek ezáltal fenntartották a maguk számára azt az eleven lelkesedést, amely ismétléseknél és kópiáknál többé vagy kevésbé mindig veszendőbe megy, bár nem lehet tagadni, hogy egyes hibás részek itt-ott még híres műalkotásokban is előfordulnak, pl. a két szem nem egyforma nagy, az egyik fül alacsonyabban vagy magasabban áll, mint a másik, a két láb nem pontosan egyforma hosszú, s több efféle. Nem ragaszkodtak mindenkor a legszigorúbb méricskéléshez az ilyen dolgokban, ahogyan ezt a közönséges, de magukat igen alaposaknak vélő középszerű művészek és műbírálók szokták tenni, akiknek nincs is más érdemük.

a) A különféle anyagok között, amelyekből a szobrászok istenszobrokat készítettek, a legrégibbek egyike a *fa*. A kezdet egy bot, egy tartófa volt, amelyre fent egy fejet tettek. A legkorábbi templomi szobrok közül sok a fából való, de még Pheidias korában is használták ezt az anyagot. Így például Pheidias kolosszális Minervája Plataiaiban aranyozott fából volt, a szobor feje, keze és lába márványból. (Meyer, A görög képzőművészet története. I. 60 kk.), s még Myrón is készített fából egy Hekatét csak egy arccal és egy testtel (Paus. II. 30), mégpedig Aiginában, ahol leginkább tisztelték Hekatét és évente egy ünnepet szenteltek neki, amelyet — mint az aiginaiak állították — a thrákiai Orpheus alapított számukra.

Egészben véve azonban a fa, ha nem vonják be arannyal vagy valamilyen más módon, saját rostjai, valamint e rostok vonulata miatt nem kedvez a nagyszerűségnek, s inkább csak kisebb munkákra alkalmas. Ezekhez gyakran használták a középkorban s alkalmazzák még ma is.

b) Mint legfontosabb további anyag megnevezhető az *elefántcsont arannyal* kapcsolatban, az öntött *érc* és a *márvány*.

a) Ismeretes, hogy elefántcsontot és aranyat használt mestermüveihez Pheidias, pl. az olympiai Jupiterhez és az athéni Akropolis híres kolosszális Pallasához is, aki egy életnagyságon felüli Victoriát tartott a kezében. A test mezítelen részei elefántcsont lapokból, a ruházat és a palást aranylemezekből készültek, amelyeket le lehetett szedni. A sárgásszínű elefántcsonttal és arannyal való munkának ez a fajtája abból az időből ered, amikor a szobrokat színezték; olyan ábrázolásmód ez, amelynek helyébe egyre inkább az érc vagy a márvány egyszínűsége lépett. Az elefántcsont rendkívül tiszta anyag, sima, nem szemcsés, mint a márvány, s emellett értékes; mert istenszobraik értékessége szintén fontos volt az athénieknek. A plataiai-i Pallasnak csak aranyburkolata volt, az athéni azonban tiszta aranyból volt. A szobroknak kolosszálisaknak, egyszersmind drágáknak kellett lenniök. Quatremère de Quincy egy mestermüvet írt ezekről a művekről, a régiek toreutikájáról. A toreutika szót — τορεύειν, τόρευμα — tulajdonképpen fémbevésésről, gravirozásról, homorított alakok metszéséről kellene használni, pl. vésett kövekkel kapcsolatban, a τόρευμα-t azonban olyan egész- vagy féldomború fémmunkák jelölésére alkalmazzák, amelyek formázással és öntéssel, nem pedig véséssel vagy gravírozással készülnek, azután átvitt értelemben cse-

répedények domborműveinek jelölésére, végül általánosabban az érczobrászat jelölésére. Quatremère különösen a kivitel technikai oldalát is vizsgálta, s kiszámította, milyen nagyságú lapokat lehetett metszeni elefántfogakból, s mennyit kellett ezekből felhasználni, tekintve az alakok kolosszális méreteit stb. Másfelől éppígy azon fáradozott, hogy a régiek adatai alapján rekonstruálja Jupiter ülő alakjának, különösen pedig a művészi féldombormúvekkel ellátott hatalmas székének rajzát, s így minden vonatkozásban fogalmat adjon a mű pompájáról és tökélyéről.

A középkorban főként a legkülönneműbb kisebb művekhez használták az elefántcsontot, a keresztre feszített Krisztus, Mária stb. ábrázolásához; ezenkívül vadászatok és egyéb jelenetek ábráival díszített ivóedényekhez, s itt az elefántcsontnak számos előnye van még a fához képest simasága és keménysége miatt.

β) A régiek legkedveltebb és legelterjedtebb anyaga azonban az *érc* volt: ennek öntésében a legmagasabbrendű mesteri tudást tudták elérni. Különösen Myrón és Polykleitos korában használták általánosan istenszobrokhoz és másfajta szobormúvekhez. Az érc homályosabb, határozatlanabb színének, fényének, simaságának még nincs meg a fehér márvány elvontsága, hanem úgyszólván melegebb. A régiek által használt érc részben arany és ezüst, részben réz volt különféle vegyületben. Így pl. az úgynevezett korinthosi érc sajátos vegyület, amely Korinthos égésekor keletkezett e városnak hallatlanul nagymennyiségű érczobrából és érczerszámából. Mummius sok szobrot hajón hurcoltatott el; a derék férfiú nagyon sokat tartott erről a kincsről, s teli gonddal, hogy ezt biztonságban vigye el Rómába, a hajósokra bízta a szobrokat, azzal a büntetéssel fenyegetve meg őket, hogy ha elvesznek, ugyanolyan szobrokat kell újra szerezniök.

Az érczöntésben a régiek hihetetlen mesteri tudásra tettek szert, s ez lehetővé tette számukra, hogy szilárdan is, vékonyan is öntsenek. Ezt lehet ugyan pusztán technikai valaminek tekinteni, aminek nincs semmi köze a tulajdonképpeni művészihez, ámde minden művész valamilyen érzéki anyagban dolgozik, s a zseni sajátossága, hogy teljesen mesterévé válik ennek az anyagnak, úgyhogy a technikában és iparszerűségben való ügyesség és készség magának a zseninek egyik oldala. Az öntésnek ilyen virtuozitása mellett a szobormű kevesebbe került

és gyorsabban volt kidolgozható a márványszobrok kifaragásánál. Egy második előny, amelyre a régiek mesteri öntésük révén szert tettek, az öntvény tisztasága volt; ezt odáig vitték, hogy érczobraikat nem is kellett cizelálniok, s ennélfogva azok a finomabb vonásokból sem vesztettek semmit, holott ezt különben a cizelálásnál sohasem lehet teljesen elkerülni. Ha most szemügyre vesszük azoknak a műalkotásoknak roppant tömegét, amelyek ebből a technikai könnyedségből és mesteri tudásból is származtak, akkor a legnagyobb bámulatba kell esnünk, s el kell ismernünk, hogy a szobrászati műérzék a szellemnek különleges hajlama és ösztöne, amely éppen ilyen mértékben és ilyen elterjedtséggel csak *egy* korban, csak *egy* nép körében létezhetett. Az egész porosz államban pl. még manapság is nagyon könnyen megszámlálhatjuk az érczobrokat, egyetlen bronz templomajtó van Gnesenben, s a berlini és boroszlói Blücher-szobron, valamint a wittenbergi Luther-szobron kívül csak néhány bronzszobor van Königsbergben és Düsseldorfban. (Az írás ideje: 1829.)

Ez az anyag összeférhet mindenféle ábrázolásmóddal, s nagyon különböző tónusa, végtelen alakíthatósága és mintegy folyékonysága megengedi mármost a szobrászatnak, hogy áttérjen az alkotások legnagyobb változatosságára s az ilyképpen kezelhető érzéki anyagot hozzáalkalmazza egy sereg ötlethez, kedvességhez, edényhez, díszítményhez, bájos aprósághoz. A márvány használatának viszont határt szab a tárgyak ábrázolása és nagysága; pl. még adhat urnákat és vázákat bizonyos méretű féldomborművekkel. Kisebb tárgyakra azonban alkalmatlan. Ezzel szemben az érc nemcsak formákba önthető, hanem kalapálható és véshető is, s ezért nem zárja ki az ábrázolásnak úgyszólván egyetlen fajtáját és nagyságát sem.

Közelebbi példaként tárgyszerűen megemlíthetjük itt az *érme művészetét*. Benne is tökéletes szépségű mesterműveket alkottak a régiek, habár az érmék préselésének technikai részében még messze voltak gépiparunk mai fejlettségétől. Az érméket tulajdonképpen nem préselték, hanem majdnem gömb alakú fémdarabokból verték. Csúcspontját Nagy Sándor idejében érte el a művészetnek ez az ága; a római császári érmék már romlanak; korunkban különösen Napóleon igyekezett felújítani érmein és medáliáin az antik szépséget, s ezek valóban kitűnőek; más államokban azonban leginkább a fémérték és a pontosság marad az érmék verésének főszempontja.

;) Az utolsó anyag végül, amely kiválóan megfelel a szobrászatnak, a *kő;* mellette szól már a fennmaradás és a tartósság objektivitása. Már az egyiptomiak a legfáradságosabb munkával a legkeményebb gránitból, szienitből, bazaltból faragták ki kolosszális szobraikat; de a legközvetlenebbül összhangban van a szobrászat céljával a *márvány* a maga lágy tisztaságában, fehérségében, valamint színtelenségében és enyhe ragyogásában; különösen szemcsésségé és a fény halk átderengése ad neki nagy előnyt a gipsz krétaszerű, holt fehérségével szemben, amely túlságosan világos és vakító hatásával könnyen elmossa a finomabb árnyalatokat. A régiek csak egy későbbi korban alkalmazták előszeretettel a márványt, nevezetesen Praxitelés és Skopas idejében, akik elismerten legnagyobb mesterei voltak a márványszobroknak. Pheidias is alkalmazta ugyan a márványt, de legnagyobbrészt csak a fej, s láb és a kéz megalkotására, Myrón és Polykleitos főként ércet használt; Praxitelés és Skopas viszont igyekezett eltávolítani a színt, ezt az elvont szobrászat számára heterogén elemet. Persze nem tagadható, hogy a szobrászati eszmény tiszta szépségét éppoly tökéletesen lehet érben, mint márványban megvalósítani; ha azonban, mint Praxitelés és Skopas esetében, a művészet kezd az alak szelídebb bája és kedvessége felé haladni, akkor a márvány mutatkozik a megfelelőbb anyagnak. Mert a márvány »az átlátszósága révén lágyabbakká teszi a körvonalakat, szelídebbé folyásukat és enyhébbé összeütközésüket; ugyanígy a finom, művészi tökély a kő enyhe fehérségében sokkal világosabban jelenik meg, mint akár a legnemesebb ércen valaha is megtörténhetnék, mert ez, minél szebben befutja a zöldes szín, annál több, nyugtalanító ragyogást és visszfényt okoz.« (Meyer, A görög képzőművészet története. I. 279. l.) Éppúgy az, hogy ebben a korban a szobrászatban is gondos figyelemmel voltak a fényre és árnyékra, amelyeknek árnyalatait és finomabb különbségeit a márvány jobban teszi láthatóvá, mint az érc, új ok volt arra, hogy ezt a kőzetet előnyben részesítsék a fém használatával szemben.

c) Az anyagnak a legfőbb nemei után most befejezésül tárgyalnunk kell még a *drágaköveket* és az *üveget.*

A régi gemmák, kámeák és lenyomatok felbecsülhetetlen értékűek, mivel a legkisebb méretben és mégis a legmagasabbrendű tökéllyel megismétlik előttünk a szobrászat egész körét, az egyszerű istenalaktól a legkülönfélébb csoportozatokon ke-

resztül mindenféle derűs és bájos ötletig. Winckelmann azonban megjegyzi a Stosch-féle gyűjteménnyel kapcsolatban (III. köt. Előszó. XXVII.): »Itt jutottam először egy igazság nyomára, amely azután nagy hasznomra volt a legnehezebb műemlékek megmagyarázásában, s ez abban a mondatban foglalható össze: vésett kövek csakúgy, mint domborművek igen ritkán ábrázolnak olyan eseményeket, amelyek a trójai háború után, vagy Odysseusnak Ithakába való visszatérése után történtek, kivéve talán a Héraklidákat vagyis Héraklés ivadékait: mert ezeknek története még határos a mesével, amely a művész saiátos tárgya. De csak egyetlen egy képet ismerek a Héraklidák történetéből.«

Ami először a *gemmákat* illeti: a valódiak és tökéletesebbek a legnagyobb szépségű alakokat mutatják, akár a szerves természeti alkotások, s mégis nagyító alatt vizsgálhatjuk őket, anélkül, hogy veszítenének vonásaik tisztaságából. Ezt csak azért említem meg, mert a művészeti technika itt csaknem a *tapintóérzék* művészetévé válik, mivel a művész nem láthatja, mint a szobrász, szemével, és nem irányíthatja vele tevékenységét, hanem ennek szinte a tapintásában kell lennie. Mert a viaszra ragasztott követ lendítőkerék által forgatott éles kis vágókerekek felé tartja, s így karcoltatja ki a formákat. Ilyen módon a tapintóérzék tartalmazza a koncepciót, a vonalak és a rajz intencióját, s ezt oly tökéletesen irányítja, hogy ezeket a köveket, ha világosságon keresztül nézzük, domborműveknek véljük. —

Ellenkező jellegűek *másodszor a* kámeák. Ezek domborúan a kőből kivésve ábrázolják az alakokat. Különösen az onixot használták erre a célra anyagul, s itt a régiek értettek ahhoz, hogy szellemesen, finom érzékkel és ízlésesen kiemeljék a különféleképp színezett rétegeket, különösen a fehéret és sárgásbarnát. Aemilius Paulus nagy tömeg ilyen követ és kis edényt hurcolt magával Rómába.

E sokféle anyagú ábrázolásokban mármost a görög művészek nem költött helyzeteket vettek alapul, hanem tárgyukat mindig. bacchanáliákon és táncokon kívül, istenmítoszokból és mondákból merítették, s még az urnáknál és temetések ábrázolásában is olyan meghatározott vonatkozások lebegtek szemük előtt, amelyek kapcsolatban állottak azzal az egyénnel, akit a temetési szertartással tiszteletben akartak részesíteni.

A kimondottan allegorikus ellenben nem tartozik a valódi eszményhez, hanem inkább csak az újabb művészetben jelentkezik.

3. A szobrászat történeti fejlődése

Eddig a szobrászatot általában mint a klasszikus eszmény legmegfelelőbb kifejezését tekintettük. Ámde az eszmény nemcsak önmagában fejlődik tovább, amennyiben önmagából azzá teszi magát, ami fogalma szerint, s éppígy önmagában kezdi túlhaladni ezt a saját lényeges természetével való megegyezést, hanem, mint már a második részben, a különös művészeti formák során láttuk, önmagán kívül is van egy előfeltétele, a szimbolikus ábrázolásmód; ezt, hogy egyáltalán eszmény legyen, meg kell haladnia, mint ahogy egy további művészet, a romantikus, őt magát is meg fogja haladni.

Mind a két művészeti forma, a szimbolikus és a romantikus, ábrázolásának elemeként ugyancsak megragadja az emberi alakot, megtartja térbeli formáját, s ennélfogva a szobrászat módján láthatóan ábrázolja. Ezért, ha arról van szó, hogy megemlítsük a történeti fejlődést is, nemcsak a görög és a római, hanem éppúgy a keleti és a keresztény szobrászatról is kell beszélnünk. De azok között a népek között, amelyeknél a *szimbolikus* volt a művészeti alkotások alaptípusa, főleg csak az egyiptomiak kezdték felhasználni isteneik számára a puszta természeti létből magát felküzdő emberi alakot, úgyhogy náluk találkozunk a szobrászattal is, főleg, mivel általában az anyagiban mint olyanban adtak művészeti létezést szemléleteiknek. Elterjedtebb ezzel szemben és tartalmasabb fejlődésű a keresztény szobrászat, mind a tulajdonképpeni romantikus, középkori jellegében, mind további kialakulásában, amikor arra törekszik, hogy közelebbről kapcsolódjék ismét a klasszikus eszmény elvéhez, s így a specifikusan szoborszerűt hozza létre.

E szempontok szerint ennek az egész szakasznak lezárásaként *először* megemlítek még egyet-mást az *egyiptomi* szobrászatról szemben a görög szobrászattal és mint a valódi eszmény előfokáról.

Egy *második* fokozat azután a *görög* szobrászat sajátos továbbfejlődése, amelyhez csatlakozik a *római* szobrászat. Itt

azonban főként azt a fokot kell szemügyre vennünk, amely megelőzi a tulajdonképpeni eszményi ábrázolásmódot, mivel magát az eszményi szobrászatot már részletesen megvizsgáltuk a második fejezetben.

Harmadszor azután már csak az marad hátra számunkra, hogy röviden jelezzük a keresztény szobrászat elvét. De ebben a tekintetben általában csak a legáltalánosabbra terhetek ki.

a) Ha *történetileg* akarjuk felkutatni Görögországban a szobrászat klasszikus művészetét, akkor, mielőtt e célhoz érnénk, mindjárt találkozunk az egyiptomi művészettel, mint szobrászattal is, mégpedig nemcsak egy egészen sajátszerű művészeti stílusban alkotott, a legmagasabbrendű technikáról és kidolgozásról tanúskodó művek tekintetében, hanem egyben mint a görög plasztika fomáinak kiindulópontjával és forrásával. Hogy ez a viszony a valóságos történelem szerint is külső érintkezés volt, hogy a görög művészek bizonyos elemeket az egyiptomi művészetből vettek át és tanultak meg, azt az ábrázolt istenképek jelentésére vonatkozóan a mitológiának, a művészi feldolgozásmódra vonatkozóan a művészettörténetnek kell tisztáznia. A görög és az egyiptomi istenképzetek összefüggését Hérodotos hitelesítette és bebizonyította; a művészet külső összefüggését Creuzer különösen az érméken véli a leglátható bban megtalálni, s főleg az óattikai érméket becsüli nagyra. Mutatott nekem egyet, amely birtokában volt; a rajta látható arc, egy profil, persze teljesen az egyiptomi szobrok arculatának metszetét mutatta (1821). De ezt a tisztán történeti kérdést itt nem kell feszegetnünk, s csak azt kell néznünk, hogy ehelyett tudunk-e belső, szükségszerű összefüggést felmutatni. Ezt a szükségszerűséget már fentebb érintettem. Az eszményt, a tökéletes művészetet meg kell előznie a nem tökéletes művészetnek és csak annak negációja által, vagyis a még hozzátapadó fogyatékosságok lehántása által válik csak eszménnyé az eszmény. Ebben a vonatkozásban a klasszikus művészetnek természetesen van *levése* (Werden), ennek azonban rajta kívül önálló létezést kell kapnia, mivel mint a klasszikus művészetnek minden szegényességet, minden levést maga mögött kell hagynia és magában tökéletesnek kell lennie. Ez a levés mint olyan mármost abban áll, hogy az ábrázolás tartalma még csak kezd közeledni az eszményhez, de képtelen marad eszményi felfogásra, mivel még a szimbolikus szemlélethez tartozik, amely még nem képes egybeformálni a jelen-

tés általánosságát és az egyéni szemlélhető alakot. Az egyetlen dolog, amire itt röviden rá akarok mutatni, az, hogy az egyiptomi szobrászatnak ilyen az alapjellege.

a) Az első, amit meg kell említenünk, az minden technikai tökély ellenére a belső, alkotó *szabadság* hiánya. A görög szobrászati művek a fantázia elevenségéből és szabadságából fakadnak; a fantázia a meglevő vallási képzeteket egyéni alakokká változtatja át s ennek az alkotásnak egyéniségében saját eszményi szemléletét és klasszikus tökéletességét tárgyiasítja. Az egyiptomi istenszobrok viszont megtartják egy helyben álló jellegüket; már Platón azt mondja (A törvényekről. II. Bekker kiadás. III. 2. 239. l.), az ábrázolásokat ősidők óta a papok határozták meg, és sem a festőknek, sem más képzőművészeknek nem volt megengedve, hogy újat alkossanak, vagy másvalamit kitaláljanak, mint ami hazai, ősi, s most sincs megengedve. Ezért azt találod majd, hogy amit miriád évvel (mégpedig miriád nem olyan értelemben, ahogy mondani szokták, hanem valóban: tízezer évvel) ezelőtt alkottak vagy megformáltak, nem szebb és nem rútabb, mint amit ma dolgoztak ki. — Ezzel az egy helyben álló hűséggel függött össze az a körülmény, hogy Egyiptomban, mint Hérodotosból kitűnik (II. 167. fej.), a művészeknek nem volt nagy tekintélyük, s gyermekeikkel együtt minden más polgár mögött volt a helyük, akik nem űztek iparművészetet. Ezenkívül a művészettel itt nem önszántukból foglalkoznak, hanem, mivel kasztszellem uralkodott, a fiú nemcsak általában a rendhez való tartozás tekintetében követte atyját, hanem iparának és mesterségének folytatásában is, s az egyik a másiknak nyomába lépett, úgyhogy — mint már Winckelmann kifejezi magát (III. köt. 2. k. 1. fej. 74. l.) — »Senki sem hagyott olyan lábnyomot, amelyet sajátjának lehetett volna mondani.« Ezáltal a művészet megmaradt a szellemnek ebben a merev megkötöttségében, amely száműzi a szabad, művészi zseni mozgékonyságát, száműzi nem a külső tiszteletre és jutalmazásra való törekvést, hanem azt a magasabbrendű törekvést, hogy *művész* legyen, vagyis hogy ne mesteremberként, mechanikus, elvont általános módon dolgozzék készen meglevő formák és szabályok szerint, hanem saját egyéniségét lássa meg művében mint saját,, specifikus alkotásában.

β) Ami *másodszor* magukat a műalkotásokat illeti: Winckelmann, akinek jellemzései itt is a megfigyelés és a meg-

különböztetés nagy finomságáról tanúskodnak, a következő fő vonásokban jellemzi az egyiptomi szobrászatot (III. 2. 2. 77—84.).

Általánosságban az egész alakból és formáiból hiányzik a báj és az elevenség, amely a vonalaknak tulajdonképpeni szerves lendületéből ered; a körvonalak egyenesek és kissé kikanyarodók, a testhelyzet erőltetettnek és merevnek látszik, a két láb szorosan egymás mellé szorul, s ha álló alakoknál az egyik láb a másik elé van helyezve, mégis azonos az irányuk és nem fordulnak kifelé; éppígy a férfialakok karja lelóg a testen, s egyenesen és keményen a testhez szorul. A kéznek, mondja továbbá Winckelmann, olyan formája van, mint azoknál az embereknél látható, akik nem rossz alakú kezüket tönkretették vagy gondozását elhanyagolták, a láb viszont laposabb és szélesebb, a lábujjak egyforma hosszúak, s a kis lábujj nem görbül meg s nem hajlik befelé, egyébként azonban a kéz, a körmök, a lábujjak szép alakúak, jóllehet a kéz és a láb ujjain nincsenek jelezve az ízületek; valamennyi többi mezítelen testrészen is az izmok és a csontok csak kevéssé, az idegek és az erek egyáltalán nincsenek feltüntetve, úgyhogy a fáradságos és ügyes kivitel ellenére a részletekből mégis hiányzik a kidolgozásnak az a módja, amely az alaknak mégcsak megadja tulajdonképpeni lelkességét és elevenségét. Ezzel szemben a térd, a boka és a könyök domborúnak mutatkozik, mint a természetben. A férfialakok kiváltképp azáltal tűnnek ki, hogy testük a csípő fölött szokatlanul vékony, a hát nem látható a miatt az oszlop miatt, melyhez a szobor támaszkodik, s amely ezzel egy darabból készült.

Ezzel a mozdulatlansággal, amelyet korántsem szabad a művészek merő ügyetlenségének, hanem az istenképekről és titokzatos nyugalmukról való eredeti szemléletnek kell tekinteni, egyszersmind párosul a helyzetnélküliség és mindennemű olyan cselekvés hiánya, amely a szobrászatban a testhelyzet és a kézmozdulat, taglejtés és arckifejezés révén nyilvánul meg. Mert obeliszkeken és falakon sok mozgó alakot találunk ugyan az egyiptomi ábrázolások között, de csak mint dombormüvet, s többnyire megfestve.

Hogy még néhány közelebbi jellegzetességet említsek: a szem nem fekszik mélyen, mint pl. a görög eszményben, hanem ellenkezőleg, csaknem a homlokkal egymagasságban állnak, laposak és ferdén húzottak; a szemöldököt, a szemhéjat

és az ajkak szélét leginkább bevésett vonalak jelzik, vagy a szemöldököt egy kidomborodó sáv jelöli, amely a halántékig nyúl, s ott szögletesen lezárul. Itt tehát mindenekelőtt hiányzik a homlok kidomborodása; s ezzel egyúttal a szokatlanul magasan álló fül és a hajlott orr mellett a pofacsontok, ahogyan a közönséges természetben visszalépnek, itt ellenkezőleg erősen jelzettek és kiugrók; viszont az áll mindig visszahúzódott és kicsiny, a szigorúan csukott száj szögletei inkább felfelé, mint lefelé húzódnak, s az ajkakat látszólag csak egy puszta bemetszés választja el egymástól. Egészben tehát nemcsak a szabadság és az elevenség hiányzik az alakokból, hanem a fejből kiváltképp a szellemiség kifejezése, mivel az állati uralkodik, s a szellemnek még nem engedi meg, hogy önállóan megjelenjék.

Ezzel szemben az *állatokat*, Winckelmann közlése szerint, nagy hozzáértéssel és a szelíden eltérő körvonalaknak és folyton megszakított részeknek finom változatosságával dolgozták ki, s ha már az emberi alakokban a szellemi élet még nem szabadult meg az állati típustól és nem olvadt össze új, szabad módon az érzékivel és a természetivel eszmévé, mind az emberi, mind az állati alakok specifikusan szimbolikus jelentése kifejezetten azokban a szobrászat által is ábrázolt alakulatokban mutatkozik meg, amelyekben emberi és állati formák rejtélyes kapcsolatba lépnek egymással.

γ) Azok a műalkotások, amelyek még magukon viselik ezt a jelleget, ennélfogva megállnak olyan fokon, amely még nincs túl a jelentés és az alak szétválásán, mert számára a jelentés még a legfontosabb, s ezért inkább elképzeli azt általánosságában, mintsem beleélné magát egy egyéni alakba és élvezne a művészi szemléletet.

A szobrászat itt még olyan nép szelleméből fakad, amelyről egyfelől azt mondhatjuk, hogy még csak az *elképzelés* szükségletéig jutott el: megelégszik azzal, hogy *jelezve* lássa a műalkotásban azt, ami a képzetben, mégpedig itt: ami a *vallásos* képzetben rejlik. Ezért az egyiptomiakat, bármennyire vitték is a technikai kivitel szorgalmában és tökéletességében, mégis műveletlenéknek kell mondanunk a szobrászatot illetően, amennyiben alakjaik számára még nem követelték meg azt az igazságot, elevenséget és szépséget, amely lelkessé teszi a szabad műalkotást. Másfelől persze az egyiptomiak nem állnak meg a merő elképzelésnél és ennek szükségleteinél, hanem

tovább is haladnak az emberi és állati alakok szemléletéhez és szemléltetésehez, sőt azokat a formákat, amelyeket visszaadnak, torzítás nélkül, tisztán, helyes arányokban tudják felfogni és élénk állítani, de nem lehelik beléjük sem azt az életet, amely az emberi alaknak különben már a valóságban sajátja, sem azt a magasabbrendű életet, amely által kifejeződhetnék a szellem működése ezekben a neki megfelelőkké tett formákban. Műveik ellenkezőleg csak élettelenebb komolyságot, fel nem tárt titkot mutatnak, úgyhogy az alaknak nem saját egyéni bensejét, hanem egy számára még idegen, további jelentést kell sejtetnie. Hogy csak egy példát említsek: gyakran visszatérő alak a Horust térdén tartó Isis. Külsőleg véve, az a tárgy ugyanaz, mint a keresztény művészetben Mária a gyermekkel. Az egyiptomi szimmetrikus, egyenesvonalú, mozdulatlan testhelyzetben azonban, mint nemrégiben mondották, »nincs sem anya, sem gyermek; semmi nyoma valamilyen vonzalomnak, mosolygásnak, vagy becézgetésnek, egyszóval bárminemű legcsekélyebb kifejezésnek. Nyugodt, érzéketlen, rendíthetetlen ez az isteni gyermekét szoptató isteni anya, vagy inkább: nincs itt sem istennő, sem anya, sem fiú, sem isten; az egész csak érzéki jelzése egy gondolatnak, amely nem képes semmiféle indulatra és semmiféle szenvedélyre, nem valóságos cselekvés igazi ábrázolása, még kevésbé természetes érzés helyes kifejezése« (Raoul-Rochette, Cours d'Archéologie. — Az archeológia tanfolyama. 1—12. előadás. Párizs, 1828.)

Éppen ez a jelentés és létezés szétválása, a művészeti szemlélet fejletlensége az egyiptomiaknál. Belső, szellemi érzékük még annyira tompa, hogy nem érzi szükségét olyan igaz és eleven, a meghatározottságig kidolgozott szabatos ábrázolásnak, amelyhez a szemlélő szubjektumnak nincs semmi hozzátennivalója, hanem mivel a művész mindent megadott, csak befogadóan és reprodukálóan kell viselkednie. Előbb fel kellett ébrednie az emberben saját egyénisége oly önérzetének, mely magasabbrendű, mint az egyiptomiaké, hogy a művészetben ne elégedjék meg a határozatlannal és felszínessel, hanem megkövetelje az értelmet, az ésszerűséget, a mozgást, a kifejezést, a lelket és a szépséget a műalkotástól.

b) Ezt az önérzetet a szobrászatot illetően legelőször a *görögöknél* látjuk tökéletesen megelevenedni, s azt találjuk, hogy ezzel megsemmisül ennek az egyiptomi előfoknak minden

fogyatékossága. Ámde a továbbfejlődésben nem kell mintegy erőszakos ugrást tennünk a még szimbolikus szobrászat tökéletlenségeitől a klasszikus eszmény tökéletességéig, hanem — mint már több ízben mondottam — az eszménynek a saját területén, habár magasabb fokra emelve, le kell vetnie azt a fogyatékosságot, amely tökéletességének elsősorban útjában áll.

a) Mint ilyen kezdeteket magán a klasszikus szobrászaton belül egészen röviden megemlítem itt az úgynevezett *aiginaiakat* és az *étruszk* műalkotásokat.

Ez a két fok vagy stílus már túlmegy azon az álláspontón, amely, mint az egyiptomiaknál, beéri azzal, hogy a bár nem természetellenes, de mégis élettelen formákat megismételje teljesen úgy, ahogyan másoktól kapta, s megelégszik azzal, hogy olyan alakot állítson a képzelet elé, amelyből ez elvonhatja saját vallásos tartalmát és visszaemlékezhetik reá, nem pedig hogy a szemlélet számára dolgozzék olyan módon, hogy a mű mint a művész saját koncepciója és elevensége álljon előttünk.

De éppígy az eszményi művészetnek e saját előfoka még nem jut el a valóban klasszikushoz, mivel egyfelől még elfogódottnak mutatkozik a tipikusban s ezáltal élettelenben, másfelől az elevenség és a mozgás felé halad ugyan, de először csak magának a *természetesnek* elevenségét érheti el, nem pedig azt a szellemtől átlelkesült szépséget, amely megbontatlanul a maga természeti alakjának elevenségében ábrázolja a szellem életét, s e tökéletes módon létrehozott egyesülésnek egyéni formáit egyaránt meríti a meglevőnek szemléletéből és a géniusz szabad alkotásából. —

Az *aiginai* műalkotásokkal csak legújabban ismerkedtünk meg közelebbről. Vitatkoztak róluk, hogy a görög művészethez tartoztak-e vagy sem. A művészi ábrázolás szempontjából náluk mindjárt lényegileg meg kell különböztetnünk a fejet és a többi testrészt. Úgyanis a fej kivételével az egész test a természet leghívebb felfogásáról és utánzásáról tanúskodik. Még a bőr esetlegességeit is utánozzák s a márvány csodálatra méltó kezelésével remekül kidolgozzák, erősen kiemelik az izmokat, jelzik a test csontvázát, az alakokat pontos rajzzal zömököknek, de az emberi szervezet olyan ismeretével adják vissza, hogy ezáltal a csalódásig élőknek látszanak; sőt Wagner közlése szerint (Az aiginai szobrokról. Schelling művészet-

történeti megjegyzéseivel. 1817.) a szemlélők csaknem megborzadnak ettől és félnek megérinteni őket.

Ezzel szemben a fej kidolgozásában teljesen lemondanak a természet hű ábrázolásáról; a cselekvés, a jellemek, a helyzetek mindenféle különbözősége ellenére ugyanazon arcvonások mutatkoznak meg minden fejen, az orr hegyes, a homlok még visszahajlik s nem emelkedik szabadon és egyenesen, a fül magasan áll, a hosszúkás szem lapos és ferdevágású, a csukott száj felhúzott szögletekben végződik, az orcák laposak, de az áll erős és szögletes. Ugyanígy visszatér a haj formája és a ruhák redőzete; ezekben uralkodó a szimmetria, amely a testhelyzetben és a csoportosításban is kiváltképpen érvényesül és azután a kecsesség sajátos neme. Ezt az egyformaságot részben azzal magyarázták, hogy nem fogták fel szépen a nemzeti vonásokat, részben abból származtatták, hogy a művészek kezét megkötötte mély tiszteletük egy még tökéletlen művészet régi hagyományai iránt. Csakhogy az önmagában és alkotó tevékenységében élő művész épp nem engedi *így* megkötni a kezét, s ezért ezt a tipikus jelleget különben nagy ügyesség mellett egyenesen ama szellem kötöttségével kell magyaráznunk, amely még nem tudja magát szabadnak és önállónak művészi alkotásában.

A testhelyzetek végül ugyanilyen egyformák, de tulajdonképpen nem merevek, hanem inkább élesek, hidegek s részben, a harcosoknál, olyan testhelyzetekhez hasonlóak, amilyen a mesterembereké szokott lenni munkájuk közben, pl. az asztalosé, amikor gyalujával dolgozik.

Hogy ezekből a leírásokból általános eredményt szűrjünk le, azt mondhatjuk, hogy ezekből a művészettörténetileg rendkívül érdekes szoborművekből a hagyomány és a természetutánzás közötti meghasonlottságukban egy dolog hiányzik: a *szellemi* átlelkesültség. Mert azok szerint, amiket már a második fejezetben kifejtettem, a szellemi csak az arcban és a testhelyzetben fejezhető ki. A többi testrész jelzi ugyan a szellem, a nem, a kor stb. természetes különbségeit, de a tulajdonképpeni szellemit csak az arc és a testhelyzet adhatja vissza. Arcvonások és testhelyzet azonban az aiginaiaknál épp az, ami még viszonylag szellem nélküli.

Azok az *etruszk* műalkotások, amelyeknek hitelességét feliratok igazolják, épp még fokozottabb mértékben mutatják ezt a természetutánzást, de testhelyzetük és arcvonásaik sza-

badabbak, s némelyikük egészen megközelíti az arcképszerűt. Így pl. Winckelmann (III. köt. 2. fej. 188. l. VI. A. tábla) beszél egy férfiszoborról, amely úgy látszik, egészen arckép, de a művészet későbbi korszakából származik. Életnagyságú férfi ez, aki valamilyen szónokot, egy méltóságteljes hatósági személyt ábrázol s a kifejezés és testhelyzet nagy, fesztelen természetességét és határozottságát mutatja. Figyelemre méltó és jellemző volna, ha római földön nem az eszményi, hanem a valóságos és prózai természet kezdettől fogva lett volna otthonos.

β) Másodszor a tulajdonképpeni *eszményi* szobrászatnak, hogy elérje a klasszikusnak csúcspontját, mindenekelőtt fel kell adnia a pusztán tipikust és a hagyomány iránti tiszteletet, s az alkotás művészi szabadságának kell helyet szereznie. Csakis ennek a szabadságnak sikerül egyfelől a jelentés általánosságát teljesen beledolgozni az alak egyéniségébe, másfelől az érzéki formákat felemelni szellemi jelentésük valódi kifejezésének magaslatára. Ezáltal azt látjuk, hogy a merevség és a megkötöttség, amelyet a régebbi művészet kezdetei mutatnak, valamint a jelentés túlemelkedése azon az egyéniségen, amely által a tartalomnak ki kell fejeződnie, felszabadul azzá az elevenséggé, amelyben a testi formák a maguk részéről is elvesztik mind egy hagyományos jellem elvont egyformaságát, mind a csalóka természetességet, s ezzel szemben továbbhaladnak ahhoz a klasszikus egyéniséghez, amely egyrészt a forma általánosságát különösséggé eleveníti, másrészt annak érzékiségét és realitását teljességében alkalmassá teszi a szellemi kifejezés számára. Az effajta elevenség nemcsak az alakot illeti, hanem a testhelyzetet, a mozgást, az öltözetet, a csoportosítást is, egyszóval mindazokat a mozzanatokat, amelyeket fent közelebbről megkülönböztettem és megbeszéltem.

Ami itt egységgé válik, az az általánosság és az egyéniség; ezeket mind a szellemi tartalomra mint olyanra, mind az érzéki formára vonatkozóan összhangba kell hozni, mielőtt abba a feloldhatatlan kapcsolatba léphetnének egymással, amely az igazi klasszikust alkotja. Ennek az azonosságnak azonban ismét megvan a maga fokozatossága. Az egyik oldalon ugyanis az eszmény még a *fenség* és szigorúság felé hajlik, mely nem sajnálja ugyan az egyénitől eleven mozgalmasságát, de azt még erősebben összefogja az általánosságnak uralma alatt, míg a másik oldalon az általános egyre inkább belevész az egyénibe, s mivel ezáltal veszít mélységéből, a veszteséget

csak az egyéninek és érzékinek kialakításával tudja pótolni, s ezért a fenségről átmegy a *tetszetősre*, kecsesre, a derűsre és a kedveskedő bájosságra. A középen fekszik egy *második* fok, amely az elsőnek szigorúságát tágabbkörű egyéniséghez vezeti tovább, anélkül azonban, hogy főcélját már a puszta bájosságban vélné elértnek.

γ) A *római* művészetben *harmadszor* már a klasszikus szobrászat kezdődő felbomlása mutatkozik. Itt ugyanis a tulajdonképpeni eszményi már nem az egész koncepció és kidolgozás hordozója; a szellemi megelevenítés költészete, a magában tökéletes megjelenés belső lehelete és nemessége, a görög plasztikának ezek a sajátos erényei eltűnnek és egészben helyet adnak az inkább arcképszerű iránti előszeretetnek. A művészetnek ez a kialakuló természethűsége keresztülmegy minden mozzanaton. Mindamellett ebben a sajátos körében a római szobrászat még mindig olyan magas fokon áll, hogy csak annyiban marad el lényegesen a görög szobrászat mögött, amennyiben a műalkotás tulajdonképpeni tökéletessége, az eszmény költészete, a szó igazi értelmében, hiányzik belőle.

c) Ami ellenben a *keresztény* szobrászatot illeti: ennek elve a felfogás és ábrázolásmód tekintetében eleve olyan, hogy nem esik egybe olyan közvetlenül a szobrászat anyagával és formáival, mint a görög fantázia és művészet klasszikus eszményében. Mert a romantikusnak, mint a második részben láttuk, lényegileg a külvilágból önmagába vonult bensővel, az önmagára vonatkoztatott szellemi szubjektivitással van dolga, amely megjelenik ugyan a külsőben, de ezt a külsőt önmagában, különlegessége szerint engedi érvényesülni, anélkül, hogy a bensővel és szellemivel való összeolvadásra kényszerítené, ahogyan ezt a szobrászat eszménye követeli. Fájdalom, a test és a szellem gyötrelme, kínszenvedés és vezeklés, halál és feltámadás, a szubjektív szellemi személyiség, a bensőség, szerelem, szív és kedély — a vallásos romantikus fantáziának ez a tulajdonképpeni tartalma nem olyan tárgy, amelynek számára teljesen megfelelő formát és az éppígy kongruens anyagot szolgáltathatná az elvont külalak mint olyan a maga térbeli totalitásában, s az anyagi a maga nem eszmeileg tételezett érzéki létezésében. Ennélfogva a romantikusban a szobrászat nem is alapvonása a többi művészetnek és az egész létezésnek, mint Görögországban, hanem átadja helyét a festészetnek és a zenének, mint azoknak a művészeteknek, amelyek jobban meg-

felelnek a bensőségnek és a külvilág szabad, a bensőtől átjárt különlegességének. Azt találjuk ugyan, hogy a keresztény korszakban is sűrűn volt fa-, márvány-, fém-, ezüst- és aranyszobrászat, s gyakran mesteri tudást értek el benne, azonban mégsem ez az a művészet, amely megalkotná az isten igazán megfelelő képmását, mint a görög szobrászat. Ellenkezőleg, a vallásos romantikus szobrászat inkább, mint a görög, az építészet dísze marad. A szentek többnyire a tornyocskák és gyámpillérek fülkéiben, vagy a bejárati ajtók mellett állanak; míg Krisztus születése, keresztsége, kínszenvedésének és feltámadásának története s életének sok más eseménye, a végítélet nagyszerű szemléletei, stb. mindjárt belső változatosságuknál fogva elvezetnek a templomajtók fölött, templomfalakon, keresztelőmedencéken, kórusszékeken alkalmazott domborművekhez, s könnyen áthajlanak az arabeszkszerűhöz. Általában ama szellemi bensőség következtében, amelynek kifejezése uralkodó, az egész szobrászatban fokozottabban érvényesül itt a festészet elve, mint amennyire ez az eszményi plasztikának meg van engedve. Másfelől a szobrászat megragadja a mindennapibb életet s ezáltal az arcképszerűt, s ezt, miként a festészetben, a vallási ábrázolásoktól sem tartja távol. Pl. a nürnbergi vásártéren álló libaárus, amelyet Goethe és Meyer nagyra tartanak, rendkívül eleven ábrázolása egy parasztlegénynek ércben (mert márványban ez nem sikerülne), aki mindegyik karján egy-egy libát visz eladni. Az a sok, különösen a Peter Vischert megelőző korszakból származó szobormű is, amely a Sebaldus-templomon, valamint sok más templomon és épületen látható és vallásos tárgyakat ábrázol pl. a szenvedéstörténetből, világosan szemlélteti az alaknak, a kifejezésnek, az arcjátéknak és a taglejtésnek ilyen különleges jellegét, főként a fájdalom fokozataiban.

Ennélfogva a romantikus szobrászat, amely elég gyakran a legnagyobb eltévelyedésekbe esett, leginkább ott marad hű a plasztika tulajdonképpeni elvéhez, ahol ismét szorosabban csatlakozik a görögökhöz, s most arra törekszik, hogy vagy antik témákat dolgozzon fel maguknak a régieknek értelmében, vagy hősök és királyok szobrait alkossa meg és arcképeket dolgozzon fel szobrászatszerűen, közelebb hozva őket az antikhoz. Ez a helyzet különösen manapság. A szobrászat azonban tudott remeket alkotni vallásos tárgyak területén is. Ebben a vonatkozásban csak Michelangelóra emlékeztetek. Halott Krisztusát,

amelynek egy másolata az itteni királyi gyűjteményben látható, nem lehet eléggé csodálni. A bruges-i Boldogasszony-templom Mária-szobrát, egy kitűnő művet, egyesek nem ismerik el hitelesnek; mindenekelőtt azonban a nassaui gróf síremléke Bredában ragadott meg engem. (Hegel, Vegyes írások. II. köt. 561. l.) A grófnak és feleségének életnagyságú, fehér alabástromból faragott alakja fekete márványlapon nyugszik. A kőlap négy sarkán meghajoltan áll Regulus, Hannibal, Caesar és egy római katona, s fejük felett egy az alsóhoz hasonló fekete lapot tartanak. Nincs érdekesebb dolog, mint ha Michelangelo ábrázol olyan jellemet, mint Caesaré. Vallásos tárgyaknál azonban egy ilyen mester szelleme, fantáziájának hatalma, ereje, alaposság, merészsége és ügyessége szükséges ahhoz, hogy a régiek plasztikus elve ilyen termékeny sajátszerűségben egyesülhessen azzal az átlelkesültséggel, amely a romantikusban rejlik. Mert, mint mondottam, a keresztény érzés ott, ahol a vallásos szemlélet és képzelet a csúcspontján áll, nem az eszményiség klasszikus formájára irányul, amely a szobrászat legelső és legfőbb meghatározása. —

Innen átmehetünk a szobrászatból a művészi felfogásnak és ábrázolásnak egy másik elvéhez, amelynek más érzéki anyagra is van szüksége megvalósulásához. A klasszikus szobrászatban az objektív, *szubsztanciális* egyéniség mint emberi egyéniség volt a középpont, s oly nagyra tartotta az emberi alakot mint olyat, hogy elvontan, mint az *alak* puszta szépségét megrögzítette és megőrizte az isteni számára. Ezért azonban az ember, amint itt tartalom és forma tekintetében ábrázolást nyer, *nem* a teljes, egész, *konkrét* ember; a művészet antropomorfizmusa a régi szobrászatban befejezetlen marad. Mert ami hiányzik belőle, az egyrészt az emberiség a maga objektív s egyúttal az *abszolút személyiség* elvével azonosult *általánosságában*, másrészt az, amit úgy közönségesen az emberinek nevezünk: a *szubjektív egyediségnek*, az emberi gyengeségnek, különösségnek, esetlegességnek, önkénynek, közvetlen természetességnek, szenvedélynek stb. mozzanata, oly mozzanat, amelyet fel kell venni amaz általánosságba, hogy az *egész egyéniség*, a szubjektum a maga teljes terjedelmében és tevékenységének végtelen körében jelenhessék meg a tartalom és az ábrázolásmód elveként.

A klasszikus szobrászatban e mozzanatok egyike, az emberi, közvetlen természeti oldala szerint részint csak állatok-

ban, félállatokban, faunokban stb. jelenik meg, anélkül, hogy a szubjektivitásba visszahivatnék és benne negatívan tételeztetnék, részint ez a szobrászat maga is átmegy a különösség mozzanatába és a kifelé való irányulásba, de csak a *tetszetős* stílusban, az ezernyi derűsségben és ötletben, amelyek felé mozog az antik szobrászat is. Ezzel szemben teljesen hiányzik belőle a szubjektum mélységének és végtelenségének elve, az az elv. amely a szellemnek az abszolútummal való *belső* kibékülését, az embernek és az emberiségnek Istennel való eszmei egyesülését illeti. Azt a tartalmat, amely ezen elv szerint kerül a művészetbe, szemlélteti ugyan a keresztény szobrászat, de éppen az ő művészeti ábrázolása mutatja, hogy a szobrászat nem elegendő ennek a tartalomnak a megvalósításához, úgyhogy még más művészeteknek is fel kellett lépniök, hogy elindítsák azt, amit a szobrászat nem képes elérni. Ezeket az új művészeteket, mivel a romantikus művészeti formának felelnek meg legjobban, a *romantikus művészetek* neve alatt foglalhatjuk össze.

Névmutató

Adelung, Johann Christoph (1732—1806) német nyelvész 72
Aemilius Paulus, Lucius Macedonicus (i. e. 228—160) római hadvezér 345
Aesopus (i. e. 600 körül) görög meseíró 23
Agrippa M. Vipsanius (i. e. 63—12) római hadvezér és államférfi 254
Aischylos (i. e. 525—456) görög tragédiaköltő 38, 39, 40, 44, 46, 68, 131, 139
Anakreón (i. e. 572—487) görög lírikus 139
Ariosto, Lodovico (1478—1533) olasz költő 165, 166, 178, 181
Aristophanés (i. e. 450—387 körül) görög vígjátékköltő 23, 45, 46, 87, 177

Babits Mihály (1883—1941) költő és műfordító 45
Belzoni, Gianbattista (1778—1823) olasz régiséggyűjtő és egyiptológus 226
Blumenbach, Johann Friedrich (1752—1840) német természettudós 299
Boccaccio, Giovanni (1313—1375) olasz író 140
Böttticher, Karl August (1760—1835) német régész 197

Caesar, Caius Julius (i. e. 100—44) római hadvezér és államférfi 254, 357
Camper, Peter (1722—1789) holland fiziológus 298
Caviglia, Giovanni Battista (1770—1845) olasz származású műtörténész 226
Châteaubriand, François René (1768—1848) francia író és államférfi 163
Cheops (i. e. 3766 körül) a régi memphisi állam királya 226
Chephrenés (i. e. 2733 körül) fáraó 226
Cervantes Saavedra, Miguel de (1547—1616) spanyol költő 165, 166, 178
Clairon (1723—1803) francia színésznő, szül. Claire Joseph Léris 196
Constantinus [Nagy] (274—337) római császár 269
Cotta, Johann Friedrich (1764—1832), német könyvkiadó 91
Crelinger, Auguste (1795—1865) berlini színésznő, szül. Düring 156
Creuzer, Friedrich (1771—1858) német nyelvész és régész 28, 48, 52, 215, 217, 347

Dante Alighieri (1265—1321) 15, 140, 163, 165, 181
Darius (Dareios Hystapsés) (i. e. 521—485) perzsa király 225
Denon, Dominique Vivant (1747—1825) francia festőművész és műtörténész 231

Devecseri Gábor (1917) költő és műfordító 55, 73
Démokritos (i. e. 460—370 körül) görög filozófus 254
Diderot, Denis (1713—1784) francia filozófus 170
Dionysios (i. e. 432—367) syrakusai király 196
Dóczi Lajos (1845—1919) költő és publicista 83

Elgin, James Bruce (1766—1841) angol diplomata és műgyűjtő 295
Ennius, Quintus (i. e. 239—169) római költő 90
Euripidés (i. e. 484—406) görög tragédiaköltő 139, 143

Fréret, Nicolas (1688—1749) francia tudós 69
Frigyes (II. v. Nagy) (1712—1786) porosz király 320

Gall, Franz Joseph (1758—1828) német anatómus 288
Goethe, Johann Wolfgang (1749—1832) 42, 59, 84, 91, 157, 170, 184, 113, 244, 245, 256, 307, 330, 356
Gygés (i. e. VII. sz.) lydiai király 313

Hadrianus, Publius Aelius (117—138) római császár 227
Hannibal (i. e. 246—183) karthagói hadvezér 357
Hemling, Hans [Memling] (1430—40 körül született —1494) németalföldi festő 173
Herder, Johann Gottfried (1744—1803) német költő és tudós 319
Hérodotos (kb. i. e. 500—424) görög történetíró 20, 28, 32, 52, 213, 214, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 313, 347, 348
Hésiodos (kb. i. e. 8. sz.) görög költő 20, 40, 52
Heyne, Christian Gottlieb (1729—1812) német régész 69
Hippel, Theodor Gottlieb (1741—1796) német író 159, 176
Hirt, Emil (1759—1737) német régész és műtörténész 206, 217, 221, 226, 237, 244, 247, 249, 250, 252, 253
Homéros (kb. i. e. 8. sz.) görög költő 15, 20, 22, 24, 43, 47, 48, 52, 53, 55, 56, 67, 72, 74, 130, 139, 181, 193
Horatius, Quintus H. Flaccus (i. e 65—8) római költő 90, 194

Idanthyrsus (kb. i. e. 5. sz.) szkítha király 225
Iffland, August Wilhelm (1759—1814) német színész 171

Jablonski, Paul Ernst (1693—1757) német orientalista 28
Jean Paul [Richter, Johann Paul Friedrich] (1763—1815) német író 159, 175
Justinianus (482—565) keletrómai császár 269
Juvenalis, Decimus Junius (60—140) római költő 91

Kandaulés (i. e. ?—687) lydiai király 313
Károly [Nagy] (742—814) római császár 146
Kleist, Heinrich (1777—1811) német költő 153
Kleopatra (i. e. 68—30) egyiptomi királynő 323
Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724—1803) német költő 184
Kotzebue, August (1761—1819) német vígjátékíró 153, 171

Lajos [XIV.] (1638—1715) francia király 182
Lajos [XV.] (1710—1774) francia király 182
Lessing, Gotthold Ephraim (1729—1781) német költő és esztétikus 335
Livius, Titus (i. e. 59— i. sz. 17) római történetíró 91

Lucullus, Lucius Lucinius (i. e. 114—57) római hadvezér 255
Lukianos (125—180) görög szatirikus író 91, 178
Lysimachidés (i. e. 361—281) Nagy Sándor hadvezére 45

Marcus Aurelius Antoninus (121—180) római császár 305
Marmontel, Jean François (1723—1799) francia író 196
Mausolos, Hekatomnos (i. e. ?—352) káriai király 227
Meleagros [Meleager] (i. e. 60 körül) görög epigramma-költő és filozófus 131
Meyer, Johann Heinrich (1759—1832) német műtörténész 279, 341, 344, 356
Michelangelo, Buonarroti (1475—1564) 195, 356, 357
Mummius, Lucius (i. e. 146 körül) római konzul 342
Myrón (i. e. 5. sz.) görög szobrász 330, 336, 341, 342, 344

Napóleon, Bonaparte (1769—1821) francia császár 60, 230, 320, 343

Orléansi szűz (Jeanne d'Arc) (1412—1431) 141
Ostade, Adriaen van (1610—1685) holland festő 173
Osymandyas, fáraó 217
Ovidius, Publius O. Naso (i. e. 43—i. sz. 17) római költő 23, 24, 26, 27

Parny, Évariste Désiré Desforges (1753—1814) francia költő 84
Pausanias (II. sz. körül) görög utazó és művészeti író 40, 68, 217
Periklés (i. e. 493—429) athéni államférfi és szónok 253, 291
Persius Flaccus, Aulus (34—62) római költő 91
Petrarca, Francesco (1304—1374) olasz lírikus és humanista tudós 140, 165, 184
Phamenoph, fáraó 217
Pheidias (i. e. 500 körül — 438 után) görög szobrász 15, 193, 279, 291, 295, 331, 336, 341, 344
Phryné (i. e. 4. sz.) athéni hetaira 291
Pindaros (i. e. 522—448) görög lírikus költő 28, 40
Platón (i. e. 427—347) görög filozófus 36, 37, 43, 86, 291, 348
Plautus, Titus Maccius (i. e. 254—184 körül) római vígjátékköltő 90
Plinius, Gaius P. Caecilius Secundus Minor (62—114) római író 217, 222
Plutarchos (50—120) görög történetíró 47
Polykleitos (i. e. 5. sz.) görög szobrász 336, 342, 344
Praxitelés (i. e. 4. sz.) görög szobrász 336, 344
Protagoras (i. e. 5. sz.) görög szofista filozófus 36

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome (1755—1849) francia műtörténész 341, 342

Rafael [Raffaello Santi] (1483—1520) 15, 232
Rauch, Christian (1777—1857) német szobrász 59
Raoul-Rochette, Désiré (1790—1854) francia régész 351
Regulus, Marcus Attilius (i. e. ?—250) római hadvezér
Rückert, Friedrich (1788—1866) német költő 184

Sallustius, Caius S. Crispus (i. e. 87—35) római történetíró 90
Sappho (i. e. 7/6. sz.) görög költőnő 139
Sándor [Nagy] (i. e. 356—323) makedón király 72, 320, 343
Sárközi György (1899—1945) költő és műfordító 157

Schelling, Friedrich Wilhelm Josef (1755—1854) német filozófus 352
Schiller, Friedrich (1759—1805) 81, 82, 83, 84, 156, 170 306
Schlegel, Friedrich (1772—1829) német esztétikus és irodalomtörténettudós 84, 134, 136, 236
Schoreel, Jan (1495—1569) németalföldi festő 173
Seneca, Lucius Annaeus (4—65) római filozófus 254
Sesostris (v. VI. Ramsés) (i. e. 1400—1330) fáraó 216, 220
Shakespeare, William (1564—1616) 145, 152, 153, 156, 159, 160, 165, 166, 168, 181
Skopas (i. e. 4. sz. kb.) görög származású szobrász 344
Sophoklés (i. e. 496—406) görög tragédiaköltő 45, 46, 130, 139, 181, 291
Sókratés (i. e. 469—399) görög filozófus 36, 86 ,98, 101, 291
Steen, Jan (1626—1679) hollandi festő 173
Sterne, Lawrence (1713—1768) angol humanista 176
Strabón (i. e. 63—i. sz. 24) görög földrajzi író 217, 219, 222, 226,
Szabó Lőrinc (1900) költő és műfordító 153

Tacitus, Cornelius (54 v. 56—117) római történetíró 91
Teniers, David (1610—1690) flamand festő és rézkarcoló 173
Terburg, Gérard (1608—1681) holland festő 173
Terentius, Publius T. Afer (i. e. 190 körül—159) római vígjátékíró 90
Thukydidés (i. e. 471—396 körül) görög történetíró 291
Tibullus, Albius (i. e. 54—i. sz. 19) római költő 84
Tieck, Christian Friedrich (1776—1851) német szobrász 338
Tischbein, Johann Heinrich (1722—1789) német festő 319
Trajanus, Marcus Ulpius (53—117) római császár 230

Van Eyck, Jan (1386—1441) németalföldi festő 173
Vergilius, Publius V. Maro (i. e. 70—19) római költő 194, 337
Vischer, Peter (1455—1529) nürnbergi bronzszobrász 356
Visconti, Ennio Quirino (1751—1818) olasz régész 323
Vitruvius, Marcus V. Pollio (i. e. kb. 1. sz.) római építész 206, 237, 244, 247, 249, 250, 251
Voss, Johann Heinrich (1751—1826) német költő és műfordító 48

Wagner, Johann Martin (1773—1858) német szobrász és műtörténész. 352
Wieland, Christoph Martin (1733—1813) német költő 319
Winckelmann, Johann Joachim (1717—1768) német archeológus 394, 295, 298, 304,305, 307, 315, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 332, 335, 340, 345, 348, 349, 350, 354

Xenophón (i. e. 434—355) athéni történetíró és hadvezér 86, 291

Irodalmi és mitológiai alakok

Ábrahám 43
Achájok 55, 56
Achilleus 28, 55, 56, 72, 73, 98, 101, 133, 139, 144, 320, 329
Ádám 313
Aeneas 24
Aesculapius 324, 325
Agamemnón 38, 55, 56. 133, 143
Ajas 24
Ammón 26

Amor 64, 117, 315, 328, 336
Andromaché 139
Antigoné 39, 40, 46, 139, 143
Anubis (kutya) 49
Ápisz 226
Aphrodité 49, 64, 142, 315, 328
Apollón 26, 32, 33, 38, 39, 46, 47, 48, 55, 62, 64, 69, 72, 73, 74, 194, 227, 324, 326, 327, 329, 330, 331, 335, 338, 339
Arés 64, 72, 73
Ariadné 323
Artemis 44, 49
Athéné 36, 37, 45, 46, 56, 64

Bacchánsnő 84
Bakchos 26, 28, 44, 69, 131, 304, 315, 323, 327, 329, 331
Battus 329
Baubó 42
Beatrice 140
Biblis 26
Briareus 35
Briseis 139
Brontés 35
Brunhilda 72

Castor 336
Caunus 26
Cawdor thánja (Macbeth) 152, 153
Ceres 27, 35, 37, 44, 49, 64, 67, 315, 323, 324, 325
Chaos 34, 40
Charis 193
Chiron 28
Chrysés 55
Cid 146
Cygnus 26

Danaé 27
Daphné 26, 40
Démétér 44
Diana 46, 47, 48, 64, 71, 315, 325, 327, 331, 332
Diké 38, 42
Dionysos 52, 64, 68, 215, 216
Donna Diana 135
Don Quijote 165, 166

Elysium
Epimétheus 35, 36, 37
Erebos 34
Eros 34, 64, 117
Erynnisek 38
Eumenidák 38, 39, 40, 46, 62
Euphorbos 73
Europa 27
Euryalos 56
Éva 313, 323

Falstaff 160, 166
Faun 28, 84, 304, 329, 330, 358

Gaea 34, 40
Gigászok 35
Glamis 153
Gorgo-fő 71
Grácia 193, 332
Gunther 72
Gygés 35,

Hadés 40
Haimón 46, 139
Hamlet 158, 168
Hektór 73, 74
Heléna 139
Hermés 37, 55, 64
Hesperidák 48
Hékaté 341
Hélios 34, 46, 47, 48
Héphaistos 36, 37, 45, 64, 74
Héra 39, 50, 68
Héraklés 23, 35, 45, 46, 48, 68, 71, 302, 305, 315, 327, 328, 329, 331, 345
Héraklidák 45, 345
Héroszok 329
Hippolytos 139
Hórák 332
Horus 24, 351
Huon de Bordeaux (Oberon) 310
Hygieia 324

Ibisz 26
Ió 68
Iolé 327
Isis 47, 351
Itys 26

Jason 315
Julia 156, 159, 166, 168
Juno 26, 27, 49, 64, 315, 323, 324, 325, 328, 331, 332
Jupiter 22, 23, 24, 25, 26, 48, 49, 50, 67, 223, 247, 315, 324, 325, 326, 328, 341, 342
Jupiter Ultor 254

Kabirok 42
Kadmos 52
Kalchas 55
Kalliopé 27
Kalydoniai vadkan 23
Kent 145
Kentaur 28
Kirké 27
Klytaimnéstra 39, 143
Klytié 26
Korybantok 35, 42
Kottos 35
Kreón 39, 40, 46, 139, 143
Krisztus 28, 99, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 129, 162, 163, 168, 292, 308, 342, 356
Kronidés 73
Kronos 34, 35, 36, 40, 67

Laertes 158
Laokoón 326, 337
Laura 184
Lear 145
Lear bolondja 166
Léda 27
Lernai hidra 23
Léto 73
Lykaón 24, 25
Lykomedés 329
Lady Macbeth 152, 153

Macbeth 152, 153, 154, 158, 159
Mars 254, 319, 329, 331
Maria 28, 84, 110, 118, 119, 177, 182, 292, 342, 351, 357
Mária Magdolna 125
Margit (III. Richárd) 153
Melampos 52, 216
Meleagros 328
Memnón 212, 217, 218, 219, 223, 228, 231
Mendés 28
Mercurius 26, 27, 324, 331
Minerva 227, 247, 341
Miranda 156
Mithras 217, 223
Moirák 38
Mózes 21
Múzsák 49, 53, 56, 64, 131

Narkissos 26
Nemeai oroszlán 23
Nemesis 38
Neptunus 46, 325, 327, 331
Nestór 55
Niobidák 337

Odysseus 27, 56, 98, 101, 144, 345
Oidipus 45, 143
Ókeanos 34, 41, 47
Omphalé 329
Orestés 33, 38, 39, 62, 143, 144
Orpheus 341
Osiris 24, 47, 227
Othello 152, 153

Paetakok 35
Pallas 46, 71, 315, 324, 325, 331, 332, 341
Pan 28
Pandión 25, 26
Paris 139
Patroklos 73, 144
Penatesek 68
Persephoné 67, 325
Perseus 68, 315
Pélops 305
Pénelopé 139
Phaedra 139, 143
Phaiakok 56
Philoktétés 154
Philoméla 25, 26
Phoebe 40
Phoibos 26, 40, 73
Pieridák 26, 27
Pieros 26
Pistol 160
Plutón 67, 331
Polonius 158

Pollux 336
Polyneikés 39
Pontus 47
Poseidón 45. 47, 67
Pluto 67
Prokné 25, 26
Prométheus 22, 35, 36, 37, 42, 45, 68
Pygmaeusok 35
Pyladés 144
Pythia 32, 40

Rhea 67
Remus 328
III. Richard 152, 153, 166
Romeo 156, 159, 166, 168
Romulus 328

Seléné 47, 49
Semelé 128
Serapis 331
Siegfried 72
Sisyphos 42
Stephano 160
Steropés 35
Szatir 28, 329, 330
Szfinx 212, 218, 219, 223, 228

Tantalus 42
Tartaros 34, 42
Telchinek 35
Téreus 25, 26
Théseus 315, 323.
Thekla 156
Themis 40, 42
Titán 34, 35, 41, 42, 45, 64, 117
Trinkuló 160
Trophonius 32
Typhóeus 26
Typhón 24

Uranos 34, 35, 40

Venus 26, 49, 71, 117, 131, 139, 227, 254, 323, 324, 331, 332, 335
Venus Uránia 117
Vesta 315
Victoria 338, 341

Zeus 15, 22, 27, 28, 32, 35, 36, 37, 39, 40, 45, 49, 55, 62, 63, 67, 68, 71, 73, 146, 279, 323, 324, 325, 327, 328, 331, 332

Földrajzi nevek

Aigina 341, 352
Anglia 269, 295
Argos 56
Arkadia 25
Asturia 269
Atella 90
Athén 44, 46, 47, 64, 235, 247, 333, 341
Ázsia 49

Babilónia 211, 253
Berlin 244, 338, 343
Bizánc 269
Blocksberg 42
Boiotia 52
Bombay 222
Boroszló 343
Bréda 357
Bruges 357

Délos 26, 32
Delphi 32, 40, 64
Dodona 32, 53
Drezda 331
Düsseldorf 343

Egyiptom 24, 34, 43, 47, 52, 53, 211, 217, 218, 220, 222, 224, 225, 228, 231, 238, 253, 347, 348, 351, 352
Ekbatana 214, 215
Eleusis 44
Elis 333
Ellora 222
Ephesos 48, 64, 251
Etiópia 217
Euphratés 213
Európa 295

Felső-Egyiptom 222
Firenze 325
Fönícia 24, 52, 53, 253
Franciaország 269

Frígia 24, 53, 215

Galícia 269
Génua 226
Gnesen 343
Goslar 222
Görögország 22, 29, 49, 52, 85, 89, 178, 291, 347, 355

Harz hegység 222
Hellász 82

Ilión 47
India 34, 211, 215, 216
Itália 140, 269, 178, 270
Ithaka 345

Kairó 218
Kánaán 43
Kisázsia 31
Kréta 67, 222
Kolonos 45, 46
Korinthos 248, 250, 252, 333
Köln 263
Königsberg 343
Kária 227
Kyréné 329

Lybia 26
Lydia 313

Málta 222
Meru hegy 216
Monte Cavallo 336
Morea félsziget 222
Möris tó 220, 221
München 28

Nagy fal 271
Nagygörögország 333
Napváros (On-Heliopolis) 217
Németország 269
Nílus 29, 220
Nubia 222
Nürnberg 263, 356

Olympos 25, 37, 45, 62, 83, 84, 247

Paestum 251
Párizs 223, 351
Parnassos 84
Perzsia 223
Pessinus 31
Piraeus 25
Plataiai 341

Roma 31, 47, 89, 90, 227, 235, 253, 254, 255, 256, 269, 336, 342, 345, 355
Rammelsberg 222

Salsette 222
Spanyolország 178, 269
Skythia 42
Szinaj 43
Szíria 215, 216

Thebai 39, 217
Tibet 271
Toszkána 240
Trákia 53, 341
Trója 24, 55, 72, 329

Vatikán 323
Wittenberg 343

Irodalomjegyzék

Aischylos, Antigoné 39, 44
Aischylos, Eumenidák 38, 39, 40, 46, 62
Aischylos, Prométheus 68
Aristophanés, Madarak 45, 46

Biblia 213
Blumenbach, De varietate ... 299

Cervantes, Don Quijote 165, 166
Creuzer, Symbolika 28, 215, 217

Dante, Alighieri, Isteni színjáték 163

Euripidés, Phaedra 141

Goethe, A korinthosi menyasszony 84
Goethe, A német építőművészetről 244
Goethe, A thulei király, 157
Goethe, Csalavér róka 146
Goethe, Művészet és ókor 330

Goethe, Találkozás és búcsú 184
Goethe, Viszontlátás (West-östlicher Divan) 184

Hegel, Vegyes írások 357
Hippel, Élettörténetek 159
Hirt, Az építőművészet a régiek irányelvei szerint 244, 250
Hirt, Az építőművészet története 217, 247, 249, 252
Hirt, Az ókori építőművészet története 221, 226
Homéros, Ilias 55, 73, 133
Homéros, Odysseia 22, 55, 56, 98, 10

Kleist, Kätchen von Heilbronn 140, 153
Kleist, Prinz von Homburg 153

Marmontel, Dionysios, a zsarnok 196
Meyer, A görög képzőművészet története 341, 344
Meyer, A képzőművészet története a régieknél 279

Nibelungének 23, 72

Ótestamentum 46
Ovidius, Metamorphoses 24, 25,

Parny, Az istenek háborúja 84
Platón, A törvényekről 348
Platón, Az államférfi 36
Platón, Protagoras 36

Raoul-Rochette, Archeológiai tanfolyam 351

Schiller, Az Orléansi szűz 141
Schiller, Hellasz istenei 81
Schlegel, Alarkos 136
Schlegel, Lucinde 84
Shakespeare, Hamlet 153, 168
Shakespeare, Lear király 145, 166
Shakespeare, Macbeth 152, 159
Shakespeare, Othello 152
Shakespeare, III. Richard 152, 166
Shakespeare, Romeo és Júlia 156, 159, 166, 168
Shakespeare, Vihar 156
Sophoklés, Antigoné 40
Sophoklés, Oidipus Kolonosban 45

Wagner, Az aiginiai szobrokról. 1817. 352
Winckelmann művei. II. köt. 324
Winckelmann művei. III. köt. 345, 348, 354
Winckelmann művei. IV. köt. 304, 305, 307, 324, 325, 329, 330, 331,
Winckelmann művei. V. köt. 323, 340
Winckelmann művei. VII. köt. 326 332

Képzőművészeti alkotások

Angyalvár 227
Antwerpeni katedrális 262
Akropolis 235, 341
Apollón *(Tieck)*
Argosi Héra *(Polykleitos)* 336

Belus tornya 213
Belvederei Apollón 194, 335
Blücher-szobor (Berlin) 343
Blücher-szobor (Boroszló) 343
Brandenburgi kapu 338
Bruges-i Boldogasszony-templom
Butoi templom 219

Capitolium 223
Cheops-piramis 226
Chephrenés-piramis 226

Diszkoszvető *(Myron)* 336

Futó *(Myron)* 336

Goethe-szobor *(Rauch)* 59

Jupiter templom (Capitolium) 223

Kariatidák 231
Katakomba 224

Kockavető *(Polykleitos)* 336
Kölni dóm 263

Labirintus 221, 222
Laokoón-csoport 326, 337
Lándzsavivő *(Polykleitos)* 336
Luther-szobor (Wittenberg) 343

Mausolos síremléke 227
Medici Venus 137, 307, 335
Memnón 212, 217, 218, 219, 220, 223, 228, 231
Minerva (Plataiai) 341

Neptunus-szobor (Firenze) 325
Niobidák csoportja 337

Paestumi templom 251
Pallas (Akropolis) 341
Pantheon 254
Parthenón 295, 337
Piramis 218, 225, 226, 227, 228

Sanssonci 270
Sebaldus-templom (Nürnberg) 263, 356
Szfinx 212, 218, 219, 220, 223, 228

Tövishúzó 336

Victoria (Brandenburgi kapu) 338
Victoria (Akropolis) 341
Villa Medici 323, 325

Zeus *(Pheidias)* 279